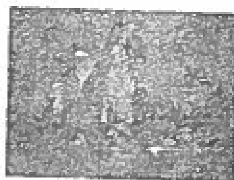
ALFAGUARA

«... lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad»

Las imágenes de la violencia son hoy un lugar común. ¿Cuáles son sus efectos en el espectador? Estas imágenes, ¿nos conmueven, nos indignan o nos vuelven insensibles?

ANTE EL DOLOR
DE LOS DEMÁS



Susan Sontag explora la confluencia de las «noticias», el arte y el modo en que entendemos las representaciones del desastre. Y desemboca en cuestiones fundamentales: cómo las imágenes pueden desencadenar la rebeldía, concitar la agresividad o fomentar la indiferencia; cuáles son los límites de la compasión y las obligaciones que impone la conciencia.

Ante el dolor de los demás es sobre todo un ensayo sobre la guerra y una crítica a quienes al proponer una «sociedad del espectáculo» denigran la realidad infernal del enfrentamiento bélico.

ISBN: 968-19-1477-5



Susan Sontag ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS

Aurelio Major

ALFAGUARA

Susan Sontag

Ante el dolor de los demás



Susan Sontag

Ante el dolor de los demás

Traducción de Aurelio Major

ALFAGUARA

Título original: Regarding The Pain Of Others

De esta edición:
D.R. © Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2004
Av. Universidad 767, Col. del Valle
México, 03100, D.F. Teléfono 5420-75-30
www.alfaguara.com.mx

ISBN: 968-19-1477-5



Diseño:
Proyecto de Enric Satué

© Cubierta:
Francisco de Goya y Lucientes
Lámina 36 de *Los desastres de la guerra* (1810-1814), aguafuerte
Colección privada / Index / Bridgeman Art Library

Primera edición en México: junio de 2004
Primera reimpresión: septiembre de 2004

Impreso en México

Para David

... aux vaincus!

BAUDELAIRE

The dirty nurse, Experience...

TENNYSON

1.

En junio de 1938 Virginia Woolf publicó *Tres guineas,* sus reflexiones valientes e importunas sobre las raíces de la guerra. Escrito durante los dos años precedentes, cuando ella y casi todos sus amigos íntimos y colegas estaban absortos en el avance de la insurrección fascista en España, el libro se encuadró como una muy tardía respuesta a la carta de un eminente abogado de Londres que le había preguntado «¿Cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?». Woolf comienza advirtiendo con aspereza que acaso un diálogo verdadero entre ellos sea imposible. Pues si bien pertenecen a la misma clase, «la clase instruida», una amplia brecha los separa: el abogado es hombre y ella mujer. Los hombres emprenden la guerra. A los hombres (a la mayoría) les gusta la guerra, pues para ellos hay «en la lucha alguna gloria, una necesidad, una satisfacción» que las mujeres (la mayoría) no siente ni disfruta. ¿Qué sabe una mujer instruida —léase privilegiada, acomodada— de la guerra? Cuando ella rehúye su encanto ¿sus actitudes son acaso iguales?

Pongamos a prueba esta «dificultad de comunicación», propone Woolf, mirando juntos

imágenes de la guerra. Las imágenes son algunas de las fotografías que el asediado Gobierno español ha estado enviando dos veces por semana; anota al pie: «Escrito en el invierno de 1936 a 1937». Veamos, escribe Woolf, «si al mirar las mismas fotografías sentimos lo mismo». Y añade:

> En el montón de esta mañana, hay una fotografía de lo que puede ser el cuerpo de un hombre, o de una mujer: está tan mutilado que también pudiera ser el cuerpo de un cerdo. Pero éstos son ciertamente niños muertos, y esto otro, sin duda, la sección vertical de una casa. Una bomba ha derribado un lado; todavía hay una jaula de pájaro colgando en lo que probablemente fue la sala de estar...

La manera más resuelta y escueta de transmitir la conmoción interior que producen estas fotografías consiste en señalar que no siempre es posible distinguir el tema: así de absoluta es la ruina de la carne y la piedra representadas. Y de allí Woolf se apresura a concluir: respondemos de igual modo, «por diferente que sea nuestra educación, la tradición que nos precede», señala al abogado. La prueba: tanto nosotras —y aquí «nosotros» somos las mujeres— como usted bien podríamos responder con idénticas palabras.

> Usted, señor, dice que producen «horror y repulsión». También nosotras decimos horror y repulsión... La guerra, dice usted, es una abominación, una barbaridad, la guerra ha de evitarse a toda costa. Y repetimos sus palabras. La guerra es abominable, una barbaridad, la guerra ha de evitarse.

¿Quién cree en la actualidad que se pueda abolir la guerra? Nadie, ni siquiera los pacifistas. Sólo aspiramos (en vano hasta ahora) a impedir el genocidio, a presentar ante la justicia a los que violan gravemente las leyes de la guerra (pues la guerra tiene sus leyes, y los combatientes deberían atenerse a ellas), y a ser capaces de impedir guerras específicas imponiendo alternativas negociadas al conflicto armado. Acaso sea difícil dar crédito a la determinación desesperada que produjo la convulsión de la Primera Guerra Mundial, cuando se comprendió del todo que Europa se había arruinado a sí misma. La condena general a la guerra no pareció tan fútil e irrelevante a causa de las fantasías de papel del Pacto Kellogg y Briand de 1928, en el que quince naciones importantes, entre ellas Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Japón, renunciaron solemnemente a la guerra como instrumento de su política nacional; incluso Freud y Einstein fueron

atraídos al debate en 1932 con un intercambio público de cartas titulado «¿Por qué la guerra?». *Tres guineas* de Woolf, publicado hacia el final de casi dos decenios de plañideras denuncias de la guerra, propuso un original enfoque (lo cual lo convirtió en el menos bien recibido de todos sus libros) sobre algo que se tenía por demasiado evidente o inoportuno para ser mencionado y mucho menos cavilado: que la guerra es un juego de hombres; que la máquina de matar tiene sexo, y es masculino. Sin embargo, la temeraria versión de Woolf de «¿Por qué la guerra?» no hace que su rechazo sea menos convencional en su retórica, en sus recapitulaciones, plenas de frases reiterativas. Y las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean la ilusión de consenso.

Cuando invoca esta hipotética vivencia compartida («vemos con usted los mismos cuerpos muertos, las mismas casas derruidas»), Woolf profesa la creencia de que la conmoción creada por semejantes fotos no puede sino unir a la gente de buena voluntad. ¿Es cierto? Desde luego, Woolf y el anónimo destinatario de esta extensa carta-libro no son dos personas cualesquiera. Si bien los separan las añejas afinidades sentimentales y prácticas de sus respectivos sexos, como Woolf le ha recordado, el abogado no es en absoluto el estereotipo del macho belicista. No están más en entredicho

sus opiniones contra la guerra que las de ella. Pues en definitiva la pregunta no fue ¿Qué reflexión le merece a *usted* evitar la guerra? Sino, ¿Cómo *hemos* de impedir la guerra en su opinión?

Este «nosotros» es lo que Woolf recusa al comienzo de su libro: se niega a conceder que su interlocutor lo dé por supuesto. Pero acaba sumiéndose, tras las páginas dedicadas a la cuestión feminista, en este «nosotros».

No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás.

*

¿Quiénes son el «nosotros» al que se dirigen esas fotos conmocionantes? Ese «nosotros» incluiría no únicamente a los simpatizantes de una nación más bien pequeña o a un pueblo apátrida que lucha por su vida, sino a quienes están sólo en apariencia preocupados —un colectivo mucho mayor— por alguna guerra execrable que tiene lugar en otro país. Las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.

«Aquí, sobre la mesa, tenemos las fotografías», escribe Woolf del experimento mental que le propone al lector y al espectral abogado, el cual es ya bastante eminente, como señala,

para ostentar tras su nombre las iniciales J. R., Jurisconsulto Real, y podría o no tratarse de una persona verdadera. Imagínese entonces extendidas las fotografías sueltas sacadas de un sobre que llegó en el correo matutino. Muestran los cuerpos mutilados de niños y adultos. Muestran cómo la guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido. «Una bomba ha derribado un lado», escribe Woolf de la casa en una de las fotos. El paisaje urbano, sin duda, no está hecho de carne. Con todo, los edificios cercenados son casi tan elocuentes como los cuerpos en la calle. (Kabul, Sarajevo, Mostar Oriental, Grozny, seis hectáreas del sur de Manhattan después del 11 de septiembre de 2001, el campo de refugiados de Yenín...) Mira, dicen las fotografías, *así* es. Esto es lo que *hace* la guerra. Y *aquello* es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarra. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra *arruina.*

No condolerse con estas fotos, no retraerse ante ellas, no afanarse en abolir lo que causa semejante estrago, carnicería semejante: para Woolf ésas serían las reacciones de un monstruo moral. Y afirma: no somos monstruos, somos integrantes de la clase instruida. Nuestro fallo es de imaginación, de empatía: no hemos sido capaces de tener presente esa realidad.

Pero ¿es cierto que estas fotografías, las cuales documentan más la matanza de los que

permanecieron ajenos al combate que el choque de los ejércitos, no podrían sino fomentar el repudio a la guerra? Sin duda también podrían impulsar un mayor activismo en pro de la República. ¿No era ése su propósito? El acuerdo entre Woolf y el abogado parece una mera presunción, pues las espeluznantes fotografías confirman una opinión ya compartida. Si la pregunta hubiese sido ¿Cómo podemos contribuir del mejor modo a la defensa de la República española frente a las fuerzas del fascismo militarista y clerical?, las fotografías acaso habrían fortalecido, en cambio, la convicción de que aquella lucha era justa.

Las imágenes que Woolf ha evocado no muestran de hecho lo que hace la guerra, la guerra propiamente dicha. Muestran un modo específico de emprenderla, un modo que en esa época se calificaba rutinariamente de «bárbaro», y en la cual el blanco son los ciudadanos. El general Franco estaba usando en los bombardeos, masacres y torturas, y en el asesinato y mutilación de prisioneros, idénticas tácticas a las que había perfeccionado como comandante en Marruecos en los años veinte. En aquel entonces sus víctimas habían sido los súbditos coloniales de España de piel más morena e infieles por añadidura, lo cual fue más grato para los poderes imperantes; ahora las víctimas eran sus compatriotas. Atribuir a las imágenes, como hace Woolf, sólo lo que confirma la general re-

pugnancia a la guerra es apartarse de un vínculo con España en cuanto país con historia. Es descartar la política.

Al igual que para muchos polemistas opuestos al conflicto, para Woolf la guerra es genérica, y las imágenes que describe son de víctimas genéricas y anónimas. Las fotos distribuidas por el Gobierno de Madrid, sorprendentemente, no parecen haber llevado pie alguno. (O tal vez Woolf supone tan sólo que una fotografía ha de hablar por sí misma.) Pero la causa contra la guerra no se sustenta en la información sobre el quién, el cuándo y el dónde; la arbitrariedad de la matanza incesante es prueba suficiente. Para los que están seguros de que lo correcto está de un lado, la opresión y la injusticia del otro, y de que la guerra debe seguir, lo que importa precisamente es quién muere y a manos de quién. Para un judío israelí, la fotografía de un niño destrozado en el atentado de la pizzería Sbarro en el centro de Jerusalén, es en primer lugar la fotografía de un niño judío que ha sido asesinado por un kamikaze palestino. Para un palestino, la fotografía de un niño destrozado por la bala de un tanque en Gaza es sobre todo la fotografía de un niño palestino que ha sido asesinado por la artillería israelí. Para los militantes la identidad lo es todo. Y todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie. Durante los combates entre serbios y croatas al comienzo de las re-

cientes guerras balcánicas, las mismas fotografías de niños muertos en el bombardeo de un poblado pasaron de mano en mano tanto en las reuniones propagandísticas serbias como en las croatas. Altérese el pie y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez.

Las imágenes de ciudadanos muertos y casas arrasadas acaso sirven para concitar el odio al enemigo, como sucedió con Al Yazira, la cadena árabe de televisión por satélite situada en Qatar, cuando retransmitió cada hora la destrucción parcial del campamento de refugiados de Yenín en abril del 2002. Aunque la secuencia era incendiaria para muchos que ven Al Yazira en todo el mundo, no les informó de nada que no estuvieran dispuestos a creer de antemano acerca del ejército israelí. Por el contrario, la presentación de imágenes que rebaten con pruebas devociones preciadas se rechaza siempre porque parecen un montaje para la cámara. La respuesta habitual a la corroboración fotográfica de las atrocidades cometidas por el bando propio es que las fotos son un embuste, que semejante atrocidad no sucedió jamás, aquéllos eran cuerpos de la morgue que el otro bando trajo de la ciudad en camiones y fueron colocados en la calle, o que en efecto sucedió, pero el otro bando cometió aquello, contra sí mismo. Por eso, el jefe de propaganda de la rebelión nacional de Franco sostuvo que los propios vascos habían destruido la antigua ciudad

y otrora capital vizcaína, Guernica, el 26 de abril de 1937, colocando dinamita en el alcantarillado (según una versión posterior, tirando bombas fabricadas en territorio vasco) con el fin de incitar la indignación extranjera y alentar la resistencia republicana. Y por eso la mayoría serbia que residía en Serbia o en el extranjero sostuvo hasta el final mismo del sitio serbio de Sarajevo, e incluso después, que los propios bosnios habían perpetrado la horripilante «masacre de la cola del pan» en mayo de 1992 y la «masacre del mercado» en febrero de 1994, lanzando munición de gran calibre al centro de la capital o colocando minas a fin de crear algunas vistas excepcionalmente espeluznantes, destinadas a las cámaras de los periodistas extranjeros y a fin de reunir más apoyo internacional para el lado bosnio.

Las fotografías de cuerpos mutilados sin duda pueden usarse del modo como lo hace Woolf, a fin de vivificar la condena a la guerra, y acaso puedan traer al país, por una temporada, parte de su realidad a quienes no la han vivido nunca. Sin embargo, quien acepte que en un mundo dividido como el actual la guerra puede llegar a ser inevitable, e incluso justa, podría responder que las fotografías no ofrecen prueba alguna, ninguna, para renunciar a la guerra; salvo para quienes los conceptos de valentía y sacrificio han sido despojados de su sentido y credibilidad. La índole destructiva de la guerra

—salvo la destrucción total, que no es guerra sino suicidio— no es en sí misma un argumento en contra de la acción bélica a menos que se crea (y en efecto pocas personas lo creen en verdad) que la violencia siempre es injustificable, que la fuerza está mal siempre y en toda circunstancia; mal porque, como afirma Simone Weil en un ensayo sublime sobre la guerra, *La «Ilíada» o el poema de la fuerza* (1940), la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella.* No —replican quienes en una situación dada no ven alternativa al conflicto armado—, la violencia puede exaltar a alguien subyugado y convertirlo en mártir o en héroe.

De hecho, son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar —con distancia, por el medio de la fotografía— el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles. ¿Quién puede olvidar las tres fotos en color de Tyler Hicks que *The New York Times*

---

* A pesar de su condena a la guerra, Weil se empeñó en participar en la defensa de la República española y en la lucha contra la Alemania de Hitler. En 1936 viajó a España como voluntaria no combatiente en una brigada internacional; en 1942 y a principios de 1943, refugiada en Londres y ya enferma, trabajó en la oficina de la Francia Libre albergando la esperanza de que se le enviara a una misión en la Francia ocupada. (Murió en un sanatorio inglés en agosto de 1943.)

presentó a lo ancho de la primera plana, en la parte superior de su sección diaria dedicada a la nueva guerra de Estados Unidos, «Una nación desafiada», el 13 de noviembre de 2001? El tríptico representaba el destino de un soldado talibán en uniforme, herido, que soldados de la Alianza del Norte en su avance hacia Kabul habían hallado en una cuneta. Primer panel: dos de sus captores lo arrastran sobre el dorso —uno lo ha cogido del brazo, el otro de una pierna— por un camino pedregoso. Segundo panel (la cámara está muy cerca): rodeado, mira hacia arriba con terror mientras tiran de él para erguirlo. Tercer panel: el instante de la muerte, supino con los brazos extendidos y las rodillas dobladas, desnudo y ensangrentado cintura abajo, lo remata la turba militar que se ha reunido a masacrarlo. Hace falta estoicismo en provisión suficiente cada mañana para llegar al final de *The New York Times,* dada la probabilidad de ver fotos que podrían provocar el llanto. Y la piedad y repugnancia que inspiran las de Hicks no han de distraer la pregunta sobre las fotos, las crueldades y las muertes que *no* se están mostrando.

*

Durante mucho tiempo algunas personas creyeron que si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente enten-

dería que la guerra es una atrocidad, una insensatez.

Catorce años antes de que Woolf publicara *Tres guineas* —en 1924, el décimo aniversario de la movilización nacional alemana para la Primera Guerra Mundial— el objetor de conciencia Ernst Friedrich publicó *Krieg dem Kriege! [¡Guerra contra la guerra!].* Es la fotografía como terapia de choque: un álbum con más de ciento ochenta imágenes, casi todas obtenidas de archivos médicos y militares alemanes, muchas de las cuales consideraron los censores del Gobierno que no podían publicarse mientras continuara la guerra. El libro comienza con fotos de soldados de juguete, cañones de juguete y otras cosas que deleitan a los niños por doquier, y concluye con fotos de cementerios militares. Entre los juguetes y las tumbas, el lector emprende un atormentador viaje fotográfico a través de ruinas, matanzas y degradaciones: páginas de castillos e iglesias destruidos y saqueados, pueblos arrasados, bosques asolados, vapores de pasajeros torpedeados, vehículos despedazados, objetores de conciencia colgados, prostitutas semidesnudas en burdeles militares, tropas agonizantes después de un ataque con gas tóxico, niños armenios esqueléticos. Es penoso mirar casi todas las secuencias de *¡Guerra contra la guerra!,* en especial las fotos de soldados muertos de los distintos ejércitos pudriéndose amontonados en los campos y caminos y en

las trincheras del frente. Pero sin duda las páginas más insoportables del libro, un conjunto destinado a horripilar y desmoralizar, se encuentran en la sección titulada «El rostro de la guerra», veinticuatro primeros planos de soldados con enormes heridas en la cara. Y Friedrich no cometió el error de suponer que las desgarradoras y repugnantes fotos hablarían meramente por sí mismas. Cada fotografía tiene un apasionado pie en cuatro idiomas (alemán, francés, holandés e inglés), y la perversa ideología militarista es denostada y ridiculizada en cada página. El Gobierno y las organizaciones de ex combatientes y patrióticas de inmediato denunciaron —en algunas ciudades la policía registró las librerías y se entablaron causas judiciales contra la exhibición de las fotografías— la declaración de guerra contra la guerra de Friedrich, la cual aclamaron escritores, artistas e intelectuales de izquierda, así como las agrupaciones de numerosas ligas opuestas a la guerra, que pronosticaron la influencia decisiva que el libro ejercería en la opinión pública. Antes de 1930 *¡Guerra contra la guerra!* había agotado diez ediciones en Alemania y había sido traducido a muchos idiomas.

En 1938, el año de *Tres guineas* de Woolf, el gran cineasta francés Abel Gance mostró en primer plano a una población en su mayoría oculta de ex combatientes desfigurados espantosamente —*les gueules cassées* («los morros ro-

tos») se les apodó en Francia— en el clímax de su nuevo *J'accuse*. (Gance había realizado una versión anterior, rudimentaria, de su incomparable película contra la guerra y con el mismo santificado título, entre 1918 y 1919.) Como en la última parte del libro de Friedrich, la película de Gance concluye en un nuevo cementerio militar, no sólo para recordarnos cuántos millones de jóvenes fueron sacrificados al militarismo y a la ineptitud entre 1914 y 1918 en la guerra vitoreada como «la guerra que pondría fin a todas las guerras», sino para formular la sagrada sentencia que estos muertos sin duda habrían pronunciado contra los generales y políticos europeos si hubieran sabido que, veinte años después, otra guerra era inminente. *«Morts de Verdun, levez-vous!»* [«¡Levantaos, muertos de Verdún!»], clama el veterano desquiciado que protagoniza la película y el cual repite sus llamamientos en alemán e inglés: «¡Vuestros sacrificios fueron en vano!». Y la vasta planicie mortuoria vomita sus multitudes, un ejército de espectros con uniformes podridos y rostros mutilados arrastra los pies, se yergue de sus tumbas y parte en todas direcciones causando pánico generalizado entre la plebe ya movilizada para otra guerra paneuropea. «¡Colmad vuestros ojos de este horror! ¡Es lo único que puede deteneros!», clama el loco ante las multitudes de vivos en fuga que lo recompensan con la muerte del mártir, tras la cual se une a sus camaradas

muertos: un mar de espectros impasibles arrollando a los amedrentados combatientes venideros, víctimas de *la guerre de demain*. La guerra derrotada por el apocalipsis.

Y al año siguiente llegó la guerra.

2.

Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas. Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar. La información de lo que está sucediendo en otra parte, llamada «noticias», destaca los conflictos y la violencia —«si hay sangre, va en cabeza», reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas— a los que se responde con indignación, compasión, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista.

Cómo se responde al constante y creciente caudal de información sobre las agonías de la guerra ya era una cuestión a finales del siglo XIX. En 1899, Gustave Moynier, el primer presidente del Comité Internacional de la Cruz Roja, escribió:

> En la actualidad sabemos lo que ocurre todos los días a lo largo y ancho del

mundo..., las descripciones que ofrecen los periodistas de los diarios son como si colocaran a los agonizantes de los campos de batalla ante la vista del lector [de periódicos] y los gritos resonaran en sus oídos...

Moynier estaba pensando en las elevadas bajas en todos los bandos de combatientes, y la Cruz Roja se había fundado para socorrer sus sufrimientos con imparcialidad. El poder mortífero de los ejércitos en combate había alcanzado nuevas magnitudes con las armas dadas a conocer poco después de la guerra de Crimea (1854-1856), como el fusil de repetición y la ametralladora. Pero, si bien las agonías del campo de batalla se habían hecho patentes como nunca antes entre los que sólo se enteraban de ellas por la prensa, era una evidente exageración, en 1899, afirmar que se sabía de lo sucedido «todos los días a lo largo y ancho del mundo». Y si bien los sufrimientos padecidos en las remotas guerras de la actualidad asaltan nuestros ojos y oídos incluso mientras suceden, afirmarlo sigue siendo una exageración. Lo que se denomina en la jerga periodística «el mundo» —«Denos veintidós minutos y nosotros le daremos el mundo», salmodia una cadena radiofónica estadounidense varias veces cada hora— es (a diferencia del mundo) un lugar muy pequeño, tanto por su geografía como por sus

temas, y se espera una transmisión concisa y enfática de lo que se supone que merece la pena conocerse al respecto.

La conciencia del sufrimiento que se acumula en un selecto conjunto de guerras sucedidas en otras partes es algo construido. Sobre todo por la forma en que lo registran las cámaras, resplandece, lo comparten muchas personas y desaparece de la vista. Al contrario de la crónica escrita —la cual, según la complejidad de la reflexión, de las referencias y el vocabulario, se ajusta a un conjunto más amplio o reducido de lectores—, una fotografía sólo tiene un lenguaje y está destinada en potencia a todos.

En las primeras guerras importantes de las que los fotógrafos dieron cuenta, la de Crimea y la guerra de Secesión de Estados Unidos, y en cada una hasta la Primera Guerra Mundial, el combate mismo estaba fuera del alcance de la cámara. Respecto de las fotografías bélicas, casi todas anónimas, publicadas entre 1914 y 1918, su tono en general —en tanto que transmitieron, en efecto, parte del terror y la devastación— era épico, y casi siempre presentaban una secuela: el paisaje lunar o de cadáveres esparcidos que deja la guerra de trincheras; los destripados pueblos franceses por los que había pasado el conflicto. La observación fotográfica de la guerra tal como la conocemos tuvo que esperar unos cuantos años más para que mejorara radicalmente el equipo fotográfico pro-

fesional: cámaras ligeras, como la Leica, las cuales usaban una película de treinta y cinco milímetros que podía exponerse treinta y seis veces antes de que hiciera falta recargarlas. Ya se podían hacer fotografías en el fragor de la batalla, si lo permitía la censura militar, y se podía estudiar de cerca a las víctimas civiles y a los tiznados y exhaustos soldados. La guerra civil española (1936-1939) fue la primera guerra atestiguada («cubierta») en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero. La guerra que Estados Unidos libró en Vietnam, la primera que atestiguaron día tras día las cámaras de televisión, introdujo la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno. Desde entonces, las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla. Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto. El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes.

Algo se vuelve real —para los que están en otros lugares siguiéndolo como «noticia»— al ser fotografiado. Pero una catástrofe vivida se parecerá, a menudo y de un modo fantástico, a su representación. El atentado al World Trade Center del 11 de septiembre de 2001 se calificó muchas veces de «irreal», «surrealista», «como una película» en las primeras crónicas de los que habían escapado de las torres o lo habían visto desde las inmediaciones. (Tras cuatro décadas de cintas hollywoodienses de desastres y elevados presupuestos, «Fue como una película» parece haber desplazado el modo como los sobrevivientes de una catástrofe solían expresar su nula asimilación a corto plazo de lo que acababan de sufrir: «Fue como un sueño».)

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea. Cítese la más célebre realizada en la guerra civil española, el soldado republicano al que Robert Capa «dispara» con su cámara justo en el momento

en que es blanco de una bala enemiga, y casi todos los que han oído hablar de esa guerra pueden traer a la memoria la granulosa imagen en blanco y negro de un hombre de camisa blanca remangada que se desploma de espaldas en un montículo, con el brazo derecho echado atrás mientras el fusil deja su mano; a punto de caer, muerto, sobre su propia sombra.

Es una imagen perturbadora, y de eso se trata. Reclutadas a la fuerza como parte del periodismo, se confiaba en que las imágenes llaman la atención, sobresaltan, sorprenden. Así lo indicaba el viejo lema publicitario de *Paris Match,* fundada en 1949: «El peso de las palabras, la conmoción de las fotos». La búsqueda de imágenes más dramáticas (como a menudo se las califica) impulsa la empresa fotográfica, y es parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo. «La belleza será convulsiva o no será», proclamó André Breton. Llamó «surrealista» a este ideal estético, pero en una cultura radicalmente renovada por el predominio de los valores mercantiles, pedir que las imágenes sean desapacibles, vociferantes, reveladoras parece elemental realismo así como buen sentido empresarial. ¿De qué otro modo se llama la atención sobre el producto o arte propios? ¿De qué otro modo se hace mella cuando hay una incesante exposición a las imágenes, y una sobreexposición

a un puñado de imágenes vistas una y otra vez? La imagen como conmoción y la imagen como clisé son dos aspectos de la misma presencia. Hace sesenta y cinco años todas las fotografías eran en alguna medida novedosas. (Habría sido inconcebible para Woolf —ella misma, de hecho, fue portada de *Time* en 1937— que un día su rostro se convirtiera en una imagen muy reproducida en camisetas, tazas de café, bolsas para libros, imanes para neveras y alfombrillas para el ratón.) Las fotografías de atrocidades eran escasas en el invierno de 1936 a 1937: la representación de los horrores bélicos en las fotografías que Woolf evoca en *Tres guineas* casi parece conocimiento clandestino. Nuestra situación es del todo distinta. La imagen ultraconocida y ultracelebrada —de una agonía, de la ruina— es atributo ineludible de nuestro conocimiento de la guerra mediado por la cámara.

*

Desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Puesto que la imagen producida con una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto evocación de los queridos difuntos y del pasado desaparecido. Apresar la muerte en acto era ya otro asunto:

el alcance de la cámara fue limitado mientras resultó preciso cargarla con dificultad, montarla, fijarla. Pero al emanciparse del trípode, la cámara se hizo en verdad portátil y, equipada con telémetro y diversas lentes que permitieron inauditas hazañas de observación próxima desde un lugar lejano, hacer fotos cobró una inmediatez y una autoridad mayor que la de cualquier relato verbal en cuanto a su transmisión de la horrible fabricación en serie de la muerte. Si acaso hubo un año en que el poder de las fotografías, ya no mero registro sino definición de las realidades más abominables, triunfó sobre las narraciones complejas, sin duda fue 1945, con las fotos de abril y principios de mayo hechas en Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau durante los primeros días después de la liberación de los campos, y las de testigos japoneses como Yosuke Yamahata en los días que siguieron a la incineración de los habitantes de Hiroshima y Nagasaki a comienzos de agosto.

La era de la conmoción —para Europa— comenzó tres decenios antes, en 1914. Antes de que transcurriera un año desde el estallido de la Gran Guerra, como se la llamó durante un tiempo, casi todo lo que se había dado por sentado se volvió frágil, incluso indefendible. La pesadilla letal y suicida del combate militar de la que los países en conflicto eran incapaces de desembarazarse —sobre todo la masacre

diaria en las trincheras del frente occidental— pareció a muchos que excedía la posibilidad descriptiva de las palabras.* En 1915 Henry James, ni más ni menos, el augusto maestro del intrincado revestimiento de la realidad con palabras, el mago de la verbosidad, declaró en *The New York Times:* «Descubrimos en medio de todo esto que resulta tan difícil emplear las propias palabras como tolerar los pensamientos propios. La guerra ha agotado las palabras; se han debilitado, se han deteriorado...». Y Walter Lippmann escribió en 1922: «Las fotografías ejercen en la actualidad la misma suerte de autoridad en la imaginación que la ejercida por la palabra impresa antaño, y por la palabra hablada antes. Parecen absolutamente reales».

Las fotografías tenían la virtud de unir dos atributos contradictorios. Su crédito de objetividad era inherente. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista. Eran el registro de lo real —incontrovertibles, como no podía llegar a serlo relato verbal alguno pese a su imparcialidad— puesto que una máquina estaba registrándolo. Y ofrecían testimonio de lo real, puesto que una persona había estado allí para hacerlas.

* El primer día de la batalla del Somme, el 1 de julio de 1916, murieron o resultaron gravemente heridos sesenta mil soldados británicos; entre ellos treinta mil la primera media hora. Después de cuatro meses y medio de batalla, ambos lados habían sufrido un millón trescientas mil bajas y la línea británica y francesa había avanzado siete kilómetros y medio.

Las fotografías, asegura Woolf, «no son un argumento; son simplemente la burda expresión de un hecho dirigida a la vista». La verdad es que no son «simplemente» nada, y sin duda ni Woolf ni nadie las consideran meros hechos. Pues, como añade de inmediato, «la vista está conectada con el cerebro; el cerebro con el sistema nervioso. Ese sistema manda sus mensajes en un relampagueo a los recuerdos del pasado y a los sentimientos presentes». Semejante prestidigitación permite que las fotografías sean registro objetivo y testimonio personal, transcripción o copia fiel de un momento efectivo de la realidad e interpretación de esa realidad: una hazaña que la literatura ha ambicionado durante mucho tiempo, pero que nunca pudo lograr en este sentido literal.

Quienes insisten en la fuerza probatoria de las imágenes que toma la cámara han de soslayar la cuestión de la subjetividad del hacedor de esas imágenes. En la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, lo cual se iguala a insinceridad o mera estratagema. Las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición «adecuadas», bien porque el fotógrafo es un aficionado o bien porque —es igualmente útil— ha adoptado alguno de los diversos estilos antiartísticos consabidos. Al volar bajo, en sentido artístico, se cree

que en tales fotos hay menos manipulación —casi todas las imágenes de sufrimiento que alcanzan gran difusión están en la actualidad bajo esa sospecha— y es menos probable que muevan a la compasión fácil o a la identificación.

Las fotografías menos pulidas son recibidas no sólo como si estuvieran dotadas de una especial autenticidad. Algunas pueden competir con las mejores, así de potestativas son las normas de una foto elocuente y memorable. Esto quedó ilustrado con una exposición fotográfica ejemplar que documentó la destrucción del World Trade Center inaugurada en los escaparates del SoHo de Manhattan a finales de septiembre del 2001. Los organizadores de *Here is New York [Aquí está Nueva York]*, como se tituló la exposición, habían hecho un llamado invitando a todos —profesionales y aficionados— a presentar las imágenes que tuvieran del atentado y sus secuelas. Hubo más de mil respuestas en las primeras semanas y al conjunto de los que ofrecieron fotografías se les aceptó al menos una para la exposición. Todas se exhibieron sin crédito ni pie, colgadas en dos estrechos salones o incluidas en una proyección de diapositivas en una pantalla de ordenador (y en el sitio de Internet de la exposición), y se vendieron, en la forma de una impresión de chorro de tinta y alta calidad, por el mismo módico precio, veinticinco dólares (cuya recaudación se destinó a un fondo a beneficio de los

hijos de los muertos el 11 de septiembre). Después de efectuada la compra, el propietario podía enterarse de si había adquirido acaso una de Gilles Peress (uno de los organizadores de la exposición) o de James Nachtwey, o la foto de una profesora de instituto jubilada que, con su cámara de apunte y dispare asomada por la ventana de su habitación en un apartamento de alquiler protegido de Greenwich Village, había captado la torre norte mientras se derrumbaba. «Una democracia de fotografías», el subtítulo de la exposición, insinuaba que había obra de aficionados tan buena como la de los experimentados profesionales participantes. Y en efecto así fue, lo cual prueba algo acerca de la fotografía, si bien no necesariamente acerca de la democracia cultural. La fotografía es la única de las artes importantes en la cual la formación profesional y los años de experiencia no confieren una ventaja insuperable sobre los no formados e inexpertos: por muchas razones, entre ellas la importante función que desempeña el azar (o la suerte) al hacer las fotos, y la inclinación por lo espontáneo, lo tosco, lo imperfecto. (No hay un campo de juego de comparable uniformidad en la literatura, en la cual virtualmente nada se debe al azar o a la suerte y en la que el refinamiento del lenguaje en general no incurre en falta; o en las artes escénicas, en las cuales los logros genuinos son inalcanzables sin una exhaustiva formación y práctica diaria; o en

la cinematografía, la cual no se guía de modo significativo por los prejuicios antiartísticos de casi toda la fotografía artística contemporánea.)

Ya sea que la fotografía se entienda como objeto sencillo u obra de un artífice experto, su sentido —y la respuesta del espectador— depende de la correcta o errónea identificación de la imagen; es decir, de las palabras. La idea rectora, el momento, el lugar y la devoción del público hicieron de esta exposición algo excepcional. Las multitudes de solemnes neoyorquinos formados en fila durante horas diariamente en la calle Prince a lo largo del otoño del 2001 para ver *Aquí está Nueva York* no tuvieron necesidad de pies de foto. Tenían, si acaso, sobrada comprensión de lo que estaban viendo, edificio tras edificio, calle tras calle: los incendios, los escombros, el temor, el agotamiento, la aflicción. Pero algún día harán falta los pies, por supuesto. Y las atribuciones y los recuerdos equivocados, y los nuevos usos ideológicos de las imágenes, serán lo que distinga estas fotografías.

Por lo general, si media alguna distancia del tema, lo que una fotografía «dice» se puede interpretar de diversos modos. A la larga se interpreta en la fotografía lo que ésta *debería* estar diciendo. Intercálense en la toma de un rostro absolutamente inexpresivo fotogramas de un material tan dispar como un tazón de sopa humeante, una mujer en su ataúd y una niña que juega con un oso de felpa, y los espectadores

—como demostró a la perfección el primer teórico del cine, Lev Kuleshov, en su taller de Moscú en los años veinte— se maravillarán de la sutileza y gama de las expresiones del actor. En el caso de la fotografía fija, usamos lo que sabemos del drama en el cual se inscribe el tema de la imagen. «Reunión de reparto agrario, Extremadura, España, 1936», la muy difundida fotografía de David Seymour («Chim») de una delgada mujer que de pie amamanta a su bebé y mira a lo alto (atentamente, con aprensión), se recuerda a menudo como la de alguien que temerosa explora los cielos en busca de aviones agresores. La expresión de su rostro y de los rostros a su alrededor parecen llenas de aprensión. El recuerdo ha alterado la imagen según las necesidades de la memoria, al conferir a la foto de Chim un carácter emblemático, ya no por la descripción de lo mostrado (una reunión de carácter político al aire libre efectuada cuatro meses antes de que comenzara la guerra) sino por lo que pronto iba a suceder en España y tuvo tan enorme resonancia: los ataques aéreos a los pueblos y ciudades, con el exclusivo propósito de destruirlos por completo, aplicados como arma de guerra por primera vez en Europa.* No

* Nada en la bárbara dirección franquista de la guerra se recuerda tanto como estos bombardeos, ejecutados la mayoría por la unidad de la fuerza aérea alemana que Hitler envió para apoyar a Franco, la Legión Cóndor, y que Picasso conmemora en su *Guernica*. Pero no estuvieron exentos de precedentes. Durante la Primera Guerra Mundial, se habían efectuado

transcurrió mucho tiempo antes de que, en efecto, los cielos escondieran aviones arrojando bombas sobre campesinos sin tierra como aquellos de la fotografía. (Mírese de nuevo a la madre que amamanta, su ceño fruncido, sus ojos entornados, su boca medio abierta. ¿Parece aún tan aprensiva? ¿No parece ahora que entorna los ojos por el sol?)

Las fotografías que Woolf recibió fueron tratadas como una ventana abierta a la guerra: vistas transparentes de su tema. A ella no le interesaba que cada una tuviera un «autor» —que

algunos bombardeos esporádicos, relativamente ineficaces; por ejemplo, los alemanes dirigieron bombardeos desde zepelines, luego desde aviones, en algunas ciudades, entre ellas Londres, París y Amberes. Las naciones europeas habían bombardeado sus colonias mucho más letalmente, comenzando con el ataque de los cazas italianos cerca de Trípoli en octubre de 1911. Las denominadas «operaciones aéreas de control» se vieron favorecidas como alternativa económica frente a la costosa costumbre de mantener amplias guarniciones para patrullar las posesiones británicas más inquietas. Entre ellas se encontraba Irak, la cual (con Palestina) había pasado a Gran Bretaña como parte del botín de la victoria cuando el Imperio Otomano se desmembró tras la Primera Guerra Mundial. Entre 1920 y 1924, la flamante Fuerza Aérea británica tenía por blancos regulares a los poblados iraquíes, a menudo lejanas aldeas, donde los nativos rebeldes podrían buscar refugio, y sus bombardeos fueron «efectuados de continuo, día y noche, sobre las casas, los habitantes, los cultivos y el ganado» según las tácticas que describió un comandante de escuadrilla de la RAF.

Lo que horrorizó a la opinión pública en los años treinta fue que la masacre de civiles estaba sucediendo desde el aire en España; se supone que esas cosas no suceden *aquí*. Como ha señalado David Rieff, una impresión semejante llamó la atención sobre las atrocidades que cometieron los serbios en Bosnia en los años noventa, desde los campos de la muerte en Omarska a principios de la guerra hasta la masacre en Srebrenica, donde la mayoría de los varones que la habitaban y no habían podido huir —más de ocho mil hombres y muchachos— fueron acorralados, fusilados y arrojados a fosas comunes cuando el batallón holandés de la Fuerza de Protección de Naciones Unidas abandonó la ciudad y ésta se rindió al general Ratko Mladić: se supone que aquí, en Europa, esas cosas *ya no* suceden.

las fotografías representaran el punto de vista de *alguien*—, si bien fue justo a finales de los treinta cuando se forjó la profesión consistente en ofrecer, con una cámara, testimonio individual de la guerra y de sus atrocidades. Antes, casi toda la fotografía bélica aparecía en los periódicos diarios y semanales. (Los periódicos habían estado publicando fotografías desde 1880.) Luego, además de las revistas populares más antiguas fundadas a finales del XIX como *National Geographic* y *Berliner Illustrierte Zeitung* que hacían uso de fotografías a modo de ilustraciones, llegaron las revistas semanales de amplia circulación, sobre todo la francesa *Vu* (en 1929), la estadounidense *Life* (en 1936) y la británica *Picture Post* (en 1938), que se dedicaban por entero a las fotos (acompañadas de textos breves adaptados a las imágenes) y a «reportajes ilustrados»: al menos cuatro o cinco del mismo fotógrafo seguidas de un reportaje que dramatizaba aún más las imágenes. En un periódico, era la foto —y sólo había una— la que acompañaba al reportaje.

Además, cuando se publicaba en un periódico, la fotografía de guerra estaba rodeada de palabras (el artículo que ilustraba y otros más), mientras que en la revista era más probable que otra imagen contigua compitiera mercadeando algo. Cuando la fotografía de Capa del soldado republicano en el instante de la muerte se publicó en *Life* el 12 de julio de 1937,

ocupaba completa la página derecha; a la izquierda había un anuncio a toda página de Vitalis, un fijador de pelo para hombre, con una pequeña foto de alguien afanándose en el tenis y un amplio retrato del mismo individuo de chaqueta blanca y formal ostentando una cabeza de lustroso cabello asentado y peinado a raya con esmero.* Las páginas enfrentadas —cada cual con un empleo de la cámara que implica la invisibilidad de la otra— en la actualidad no sólo parecen raras, sino anticuadas de un modo singular.

En un sistema basado en la reproducción y difusión máxima de las imágenes, el testimonio precisa de la creación de testigos de excepción, reconocidos por su arrojo y celo en procurarse fotografías importantes y perturbadoras. Uno de los primeros números de *Picture Post* (del 3 de diciembre de 1938), que presentó una muestra de las fotos de Capa sobre la guerra civil española, reprodujo en la portada un retrato de perfil de un apuesto fotógrafo que sostiene una cámara frente a su cara: «El mejor fotógrafo de guerra del mundo: Robert Capa». Los fotógrafos heredaron el *glamour* de

* La ya muy admirada foto de Capa, hecha (según el fotógrafo) el 5 de septiembre de 1936, se publicó originalmente en *Vu* el 23 de septiembre de 1936, encima de una segunda fotografía, realizada desde el mismo ángulo y con la misma luz, de otro soldado republicano que se desploma mientras su fusil deja su mano derecha, en el mismo sitio de la ladera: esa fotografía no se reimprimió nunca. La primera foto también apareció poco después en un periódico, *Paris-Soir*.

ir a la guerra que aún quedaba entre los antibelicosos, sobre todo cuando se tuvo la impresión de que éste era uno de esos raros conflictos en los que alguien con conciencia se vería impulsado a tomar partido. (La guerra en Bosnia, casi sesenta años después, inspiró un sentimiento partidista semejante entre los periodistas que vivieron durante un tiempo el sitio de Sarajevo.) Y en contraste con la guerra de 1914 a 1918, la cual había sido un error colosal, como fue patente para casi todos los vencedores, en la Segunda «Guerra Mundial» se tuvo la unánime impresión en el lado victorioso de que había sido una guerra necesaria, una guerra que debía librarse.

El fotoperiodismo maduró a comienzos de los cuarenta, durante la guerra. El menos controvertido de los conflictos modernos, cuya justicia quedó confirmada con la plena revelación del mal nazi cuando concluía en 1945, ofreció a los fotoperiodistas una nueva legitimidad, en la cual había poco lugar para la disidencia de izquierdas que dio su carácter a casi todos los usos serios de las fotografías en el periodo entre guerras, como *¡Guerra contra la guerra!* de Friedrich y las primeras fotos de Capa, la figura más elogiada de una generación de fotógrafos comprometidos políticamente y cuya obra se centró en el conflicto y la condición de la víctima. Como consecuencia del nuevo y generalizado consenso liberal sobre la maleabilidad de

los graves problemas sociales, pasaron a primer plano las cuestiones del propio sustento e independencia del fotógrafo. Uno de los resultados fue que Capa y algunos amigos (entre ellos Chim y Henri Cartier-Bresson) formaron una cooperativa, la Magnum Photo Agency, en París en 1947. El propósito inmediato de Magnum —la cual se convirtió muy pronto en el consorcio de fotoperiodistas más influyente y prestigioso— era práctico: representar a audaces fotógrafos autónomos ante las revistas ilustradas que les asignaban un trabajo. Al mismo tiempo, la carta de Magnum, moralista en el mismo sentido que lo eran otras cartas constitutivas de las nuevas organizaciones internacionales y de los gremios creados en la inmediata posguerra, explicaba al detalle la misión amplia, éticamente ponderada, de los fotoperiodistas: hacer la crónica de su tiempo, sea de paz o de conflicto, como testigos imparciales libres de prejuicios patrioteros.

En voz de Magnum la fotografía se declaró una empresa mundial. La nacionalidad del fotógrafo y la afiliación nacional periodística eran, por principio, irrelevantes. El fotógrafo o la fotógrafa podían ser de cualquier lugar. Y su demarcación era «el mundo». Eran andariegos y las guerras de especial interés (pues había muchas), su destino predilecto.

El recuerdo de la guerra, sin embargo, como todo recuerdo, es sobre todo local. Los ar-

menios, la mayoría en la diáspora, mantuvieron viva la memoria del genocidio armenio de 1915; los griegos no olvidan la sanguinaria guerra civil griega que se desencadenó a finales de los cuarenta. Pero para que un conflicto estalle más allá de las agrupaciones locales que lo apoyan y se convierta en asunto de atención internacional, ha de ser una suerte de excepción, como es el caso de las guerras, y representar algo más que los intereses en conflicto de los propios beligerantes. La mayoría no alcanza la más amplia e indispensable significación. Un ejemplo: la guerra del Chaco (1932-1935), una carnicería que entablaron Bolivia (un millón de habitantes) y Paraguay (tres millones y medio) y segó la vida de cien mil soldados, fue cubierta por un fotoperiodista alemán, Willi Ruge, cuyas espléndidas imágenes próximas al combate han sido ya tan olvidadas como aquel conflicto. Pero la guerra civil española en la segunda mitad de los años treinta, las guerras serbia y croata contra Bosnia a mediados de los noventa, el drástico empeoramiento del conflicto entre israelíes y palestinos que comenzó en el 2000 tenían asegurada la atención de muchas cámaras porque se habían revestido de la significación de luchas más amplias: la guerra civil española porque era la resistencia contra la amenaza del fascismo y (en retrospectiva) el ensayo general de la guerra venidera, la europea o «mundial»; la guerra en Bosnia porque

era la resistencia de un pequeño país en cierne del sur europeo que desea seguir siendo multicultural e independiente frente a la potencia regional dominante y su programa neofascista de limpieza étnica; y el conflicto en curso sobre el carácter y la forma de gobierno de los territorios que reivindican palestinos y judíos israelíes por una diversidad de puntos explosivos: desde la inveterada fama o notoriedad del pueblo judío, la singular resonancia del exterminio nazi de los judíos europeos, el apoyo crucial que Estados Unidos brinda al Estado de Israel, hasta la identificación de Israel con un Estado que por medio del apartheid mantiene el brutal dominio de los territorios conquistados en 1967. Mientras tanto, se han fotografiado relativamente menos guerras tanto más crueles en las que los civiles son sin cesar sacrificados desde el aire y masacrados en tierra (la guerra civil librada durante decenios en Sudán, las campañas iraquíes contra los kurdos, las invasiones y ocupaciones rusas de Chechenia).

Los sitios memorables del sufrimiento que documentaron admirados fotógrafos en los cincuenta, sesenta y principios de los setenta estaban sobre todo en Asia y África: las víctimas de la hambruna en la India que fotografió Werner Bischof, las fotos de las víctimas de la guerra y la hambruna en Biafra de Don McCullin, las fotografías de las víctimas de la contaminación letal en una aldea japonesa de pescadores de

W. Eugene Smith. Las hambrunas indias y africanas no fueron meros desastres «naturales»; habrían podido evitarse; eran crímenes de enorme magnitud. Y lo sucedido en Minamata fue un crimen evidente: la Corporación Chisso sabía que estaba vertiendo a la bahía desechos cargados de mercurio. (Esbirros de la Chisso, a los que se ordenó que pusieran fin a su investigación con la cámara, hirieron a Smith de modo grave y permanente, después de un año de hacer fotos.) Pero la guerra es el mayor crimen, y desde mediados de los sesenta, casi todos los fotógrafos más conocidos que las cubren han creído que su papel era el de mostrar el rostro «real» de la guerra. Las fotografías a color de Larry Burrows de los atormentados aldeanos vietnamitas y los reclutas estadounidenses heridos, publicadas por *Life* a partir de 1962, sin duda reforzaron las clamorosas protestas contra la presencia de Estados Unidos en Vietnam. (En 1971 Burrows fue derribado con otros tres fotógrafos a bordo de un helicóptero militar estadounidense que volaba sobre la Ruta de Ho Chi Minh en Laos. *Life,* para consternación de muchos que, como yo, habíamos crecido y nos habíamos formado con sus reveladoras fotos bélicas y artísticas, cerró en 1972.) Burrows fue el primer fotógrafo importante en cubrir toda una guerra en color: otro aumento de la verosimilitud, es decir, de la conmoción. En el clima político prevaleciente, el más amistoso con

lo militar en varios decenios, las fotos de desdichados soldados rasos con las cuencas vacías, y que otrora parecieron subversivas para el militarismo e imperialismo, podrían parecer inspiradoras. Su tema revisado: jóvenes estadounidenses comunes ennoblecidos por el cumplimiento de un deber desagradable.

A excepción de Europa en la actualidad, la cual ha reclamado el derecho a no optar por la guerra, sigue siendo tan cierto como antaño que la mayoría de las personas no pondrán en entredicho las racionalizaciones que les ofrece su Gobierno para comenzar o continuar un conflicto. Se precisan circunstancias muy peculiares para que una guerra sea verdaderamente impopular. (La perspectiva de morir a manos de otro no es necesariamente una de ellas.) Cuando así ocurre, el material que reúnen los fotógrafos, el cual en su opinión puede desenmascarar el conflicto, es de gran utilidad. A falta de protestas, acaso se interprete que la misma fotografía contra la guerra es una muestra de patetismo o de heroísmo, de admirable heroísmo, en un conflicto inevitable que sólo puede concluir con la victoria o la derrota. Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad.

3.

¿Qué implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo?

La iconografía del sufrimiento es de antiguo linaje. Los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de la ira, humana o divina. (El sufrimiento por causas naturales, como la enfermedad o el parto, no está apenas representado en la historia del arte; el que causan los accidentes no lo está casi en absoluto: como si no existiera el sufrimiento ocasionado por la inadvertencia o el percance.) El grupo escultórico de Laoconte y sus hijos debatiéndose, las incontables versiones pintadas o esculpidas de la Pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo. El espectador quizá se conmisere del dolor de quienes lo padecen —y, en el caso de los santos cristianos, se sienta amonestado o inspirado por una fe y fortaleza modélicas—, pero son destinos que están más allá de la lamentación o la impugnación.

Al parecer, la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos. Durante muchos siglos, en el arte cristiano las descripciones del infierno colmaron estas dos satisfacciones elementales. De cuando en cuando el pretexto puede ser la anécdota de una decapitación bíblica (Holofernes, Juan Bautista) o el folletín de una masacre (los varones hebreos recién nacidos, las once mil vírgenes), o algo por el estilo, con rango de acontecimiento histórico real y destino implacable. También se tenía el repertorio de crueldades, que es duro mirar, proveniente de la antigüedad clásica; los mitos paganos, aun más que las historias cristianas, ofrecen algo para todos los gustos. La representación de semejantes crueldades está libre de peso moral. Sólo hay provocación: ¿puedes mirar esto? Está la satisfacción de poder ver la imagen sin arredrarse. Está el placer de arredrarse.

Estremecerse frente al grabado de Goltzius *El dragón devora a los compañeros de Cadmo* (1588), que representa la cara de un hombre arrancada de un mordisco de su propia cabeza, difiere mucho del estremecimiento que produce la fotografía de un ex combatiente de la Primera Guerra Mundial cuya cara ha sido arrancada de un disparo. Un horror tiene lugar en una composición compleja —las figuras en un paisaje— que pone de manifiesto la maestría de la mano y la mirada del artista. El otro es el registro de una cámara, un acercamiento, de la terrible e indescriptible mutilación de una persona real: eso y nada más. Un horror inventado puede ser en verdad abrumador. (Por mi parte, me resulta difícil ver el espléndido cuadro de Tiziano en el que Marsias es desollado, y sin duda cualquier otra imagen con este tema.) Pero la vergüenza y la conmoción se dan por igual al ver el acercamiento de un horror real. Quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo —por ejemplo, los cirujanos del hospital militar donde se hizo la fotografía— o las que pueden aprender de ella. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo.

En cada caso, lo espeluznante nos induce a ser meros espectadores, o cobardes, incapaces de ver. Los que tienen entrañas para mirar desempeñan un papel que avalan muchas representaciones gloriosas del sufrimiento. El tormento, un tema canónico en el arte, a menudo se manifiesta en la pintura como espectáculo, algo que otras personas miran (o ignoran). Lo cual implica: no, no puede evitarse; y la amalgama de observadores desatentos y atentos realza este hecho.

La práctica de representar sufrimientos atroces como algo que ha de deplorarse y, si es posible, evitarse, entra en la historia de las imá-

genes con un tema específico: los sufrimientos que padece la población civil a manos del desbocado ejército victorioso. Es un tema intrínsecamente secular, que surge en el siglo XVII cuando la reorganización de los poderes contemporáneos se convierte en materia prima para los artistas. En 1633 Jacques Callot publicó una serie de dieciocho grabados titulada *Les Misères et les malheurs de la guerre [Las miserias y desgracias de la guerra]*, la cual representa las atrocidades que cometieron las tropas francesas contra los civiles durante la invasión y la ocupación de su Lorena natal a comienzos del decenio de 1630. (Seis grabados pequeños del mismo tema que Callot había ejecutado antes de la serie mayor aparecieron en 1635, el año de su muerte.) La perspectiva es amplia y profunda; son escenas con muchas figuras, escenas procedentes de una historia, y cada pie es un sentencioso comentario en verso sobre las diversas energías y destinos funestos retratados en las imágenes. Callot comienza con una lámina sobre el reclutamiento de soldados; muestra combates feroces, masacres, saqueos y violaciones, las máquinas de tortura y ejecución (la garrucha, el árbol de la horca, el pelotón de fusilamiento, la hoguera, la rueda), la venganza campesina contra los soldados; y termina con una distribución de recompensas. La reiteración de la ferocidad del ejército conquistador lámina tras lámina es asombrosa y no tiene prece-

dentes, pero los soldados franceses son sólo los malhechores protagonistas de la orgía de violencia, y hay lugar en la sensibilidad cristiana y humanista de Callot no sólo para llorar el fin de la autonomía del ducado de Lorena, sino para dejar registro del apremio de los soldados desamparados en la posguerra que piden limosna acuclillados al lado del camino.

Callot tuvo algunos sucesores, como Hans Ulrich Franck, un artista alemán menor que en 1643, hacia el final de la guerra de los Treinta Años, comenzó a elaborar lo que a la postre (en 1656) fueron veinticinco grabados que representan a soldados asesinando campesinos. Pero es de Goya la preeminente concentración en los horrores de la guerra y en la vileza enloquecida de los soldados a comienzos del siglo XIX. *Los desastres de la guerra,* una serie numerada de ochenta y tres grabados realizados entre 1810 y 1820 (y publicados por primera vez, salvo tres láminas, en 1863, treinta y cinco años después de su muerte), representan las atrocidades que los soldados de Napoleón perpetraron al invadir España en 1808 con objeto de reprimir la insurrección contra el yugo francés. Las imágenes de Goya llevan al espectador cerca del horror. Se han eliminado todas las galas de lo espectacular: el paisaje es un ambiente, una oscuridad, apenas está esbozado. La guerra no es un espectáculo. Y la serie de grabados de Goya no es una narración: cada ima-

gen, cuyo pie es una breve frase que lamenta la iniquidad de los invasores y la monstruosidad del sufrimiento infligido, es independiente de las otras. El efecto acumulado es devastador.

Las crueldades macabras en *Los desastres de la guerra* pretenden sacudir, indignar, herir al espectador. El arte de Goya, como el de Dostoievski, parece un punto de inflexión en la historia de la aflicción y los sentimientos morales: es tan profundo como original y exigente. Con Goya entra en el arte un nuevo criterio de respuesta ante el sufrimiento. (Y nuevos temas para la solidaridad: como su pintura, por ejemplo, de un albañil herido al que alejan a cuestas del solar.) La relación de las crueldades bélicas está forjada como un asalto a la sensibilidad de los espectadores. Las expresivas frases en cursiva al pie de cada imagen comentan la provocación. Si bien la imagen, como cualquiera otra, es una inducción a mirar, el pie reitera, las más veces, la patente dificultad de hacerlo. Una voz, acaso la del artista, acosa al espectador: ¿puedes mirar esto y soportarlo? Un pie afirma: «No se puede mirar». Otro señala: «Esto es malo». Otro responde: «Esto es peor». Uno grita: «¡Esto es lo peor!». Uno más declama: «¡Bárbaros!». «¡Qué locura!», pregona otro. Y otro más: «¡Fuerte cosa es!». Y aun otro: «¿Por qué?».

El pie de una fotografía ha sido por tradición neutro e informativo: una fecha, un lugar, nombres. Es improbable que una fotogra-

fía de reconocimiento de la Primera Guerra Mundial (cuando por primera vez se hizo uso extensivo de cámaras para el espionaje militar) se titulara «¡Cuánta urgencia de invadir!» o se anotara en la radiografía de una fractura múltiple «¡Tal vez el paciente quede cojo!». Tampoco ha de ser preciso hablar en nombre de la fotografía con la voz del fotógrafo, ofreciendo garantías de la veracidad de la imagen, como hace Goya en *Los desastres de la guerra* al escribir al pie: «Yo lo vi». Y debajo de otra: «Esto es lo verdadero». Por supuesto, el fotógrafo lo vio. Y salvo que se haya falsificado o tergiversado, es lo verdadero.

El habla común fija la diferencia entre las imágenes hechas a mano como las de Goya y las fotografías, mediante la convención de que los artistas «hacen» dibujos y pinturas y los fotógrafos «toman» fotografías. Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir. Además, la manipulación de la foto antecede largamente a la era digital y los trucos de Photoshop: siempre ha sido posible que una fotografía tergiverse las cosas. Una pintura o un dibujo se consideran falsos cuando resulta que no son del artista a quien se le habían atribuido. Una fotografía —o un

documento filmado disponible en la televisión o en Internet— se considera falsa cuando resulta que se ha engañado al espectador en relación con la escena que al parecer se representa.

Que las atrocidades perpetradas por los soldados franceses en España no hayan sucedido exactamente como se muestra —digamos que la víctima no quedara exactamente así, que no ocurriera junto a un árbol— no desacredita en absoluto *Los desastres de la guerra*. Las imágenes de Goya son una síntesis. Su pretensión: sucedieron cosas *como* éstas. En contraste, una fotografía o secuencia de película pretende representar con exactitud lo que estaba frente a la lente de la cámara. Se supone que una fotografía no evoca sino muestra. Por eso, a diferencia de las imágenes hechas a mano, se pueden tener por pruebas. Pero ¿pruebas de qué? La sospecha de que «Muerte de un soldado republicano» de Capa quizá no muestra lo que se dice que muestra (una hipótesis afirma que presenta un ejercicio de instrucción cerca del frente) sigue rondando los debates sobre la fotografía bélica. Todo el mundo es literal cuando de fotografías se trata.

*

Las imágenes de los sufrimientos padecidos en la guerra se difunden de manera tan amplia en la actualidad que es fácil olvidar cuán

recientemente tales imágenes se convirtieron en lo que se esperaba de fotógrafos notables. A lo largo de la historia los fotógrafos han ofrecido imágenes en general favorables al oficio del guerrero y a las satisfacciones que depara entablar una guerra o continuar librándola. Si los gobiernos se salieran con la suya, la fotografía de guerra, como la mayor parte de la poesía bélica, fomentaría el sacrificio de los soldados.

En efecto, la fotografía bélica comienza con esa misión, con esa deshonra. La guerra fue la de Crimea, y Roger Fenton, considerado sin excepción el primer fotógrafo de guerra, fue ni más ni menos que el fotógrafo «oficial» de aquel conflicto, enviado a Crimea a comienzos de 1855 por el Gobierno británico a instancias del príncipe Alberto. Reconociendo la necesidad de contrarrestar las alarmantes crónicas periodísticas sobre los riesgos y privaciones inesperadas que padecían los soldados británicos enviados el año anterior, el Gobierno había invitado a un reconocido fotógrafo profesional para que diera una impresión diferente, más benévola, de una guerra cada vez más impopular.

Edmund Gosse, en *Father and Son [Padre e hijo]* (1907), las memorias de una infancia inglesa a mediados del siglo XIX, cuenta cómo la guerra de Crimea penetró en su severa familia piadosa y poco mundana, la cual pertenecía a una secta evangélica llamada Fraternidad de Plymouth:

La declaración de guerra a Rusia trajo el primer aliento de vida ajena a nuestro claustro calvinista. Mis padres traían consigo un periódico diario, lo cual no habían hecho nunca antes, y se discutían con ansiedad los acontecimientos en lugares pintorescos que mi padre y yo mirábamos en el mapa.

La guerra era y aún es la noticia más irresistible y pintoresca. (Junto con su inestimable sucedáneo, el deporte internacional.) Pero esta guerra era más que meras noticias. Era malas noticias. El acreditado periódico londinense sin fotos al cual los padres de Gosse habían sucumbido, *The Times*, atacaba a los mandos militares cuya incompetencia era responsable de la prolongación del conflicto, con la consecuente pérdida de numerosas vidas británicas. La mortandad de las tropas por causas no atribuibles al combate era horrenda —las enfermedades mataron a veintidós mil soldados; muchos miles perdieron extremidades a causa de la congelación en el dilatado invierno ruso durante el largo sitio de Sebastopol— y varias acciones militares resultaron desastrosas. Aún era invierno cuando Fenton se trasladó a Crimea por un periodo de cuatro meses con un contrato para publicar sus fotografías (en forma de grabados) en un periódico semanal menos venerable y crítico, *The*

Illustrated London News, para exponerlas en una galería, y para venderlas como libro de regreso a su país.

Fenton, siguiendo instrucciones del Ministerio de Guerra de no fotografiar a los muertos, los mutilados y los enfermos, y excluido de casi todos los otros temas a causa de la aparatosa tecnología fotográfica, se ocupó de representar la guerra como una solemne excursión sólo de hombres. Puesto que cada imagen requería de una preparación química por separado en un cuarto oscuro y de un tiempo de exposición de hasta quince segundos, Fenton podía fotografiar a los oficiales británicos departiendo al aire libre o a los soldados rasos ocupándose del mantenimiento de los cañones sólo después de pedirles que se pusieran de pie o se sentaran juntos, siguieran sus indicaciones y se quedaran quietos. Sus fotos son cuadros de la vida militar tras la línea del frente; la guerra —el movimiento, el desorden, el dramatismo— queda lejos de la cámara. La única fotografía de Fenton en Crimea que rebasa la documentación favorable es «El valle de la sombra de la muerte», cuyo título evoca el consuelo que ofrece el salmista bíblico, así como el desastre del octubre anterior cuando seiscientos soldados británicos fueron emboscados en la llanura sobre Balaclava —Tennyson bautizó el sitio «el valle de la Muerte» en su poema conmemorativo «The Charge of the Light Brigade» [«La car-

ga de la Brigada Ligera»]—. La fotografía conmemorativa de Fenton es un retrato en ausencia, de la muerte sin los muertos. Es la única fotografía que no habría precisado de escenificación, pues todo lo que se muestra es un ancho camino lleno de baches y sembrado de rocas y balas de cañón que dobla progresivamente sobre una árida llanura ondulada hasta el vacío distante.

Una muestra más audaz de imágenes de la muerte y de la ruina tras la batalla, la cual no destaca las bajas sufridas sino la temible severidad del poderío militar británico, la realizó otro fotógrafo que había visitado la guerra de Crimea. Felice Beato, naturalizado inglés (nacido en Venecia), fue el primer fotógrafo que presenció varios conflictos: además de la de Crimea en 1855, estuvo en la rebelión de los cipayos (que los británicos llaman el Motín Indio) en 1857 y 1858, en la segunda guerra del Opio en China en 1860 y en las guerras coloniales sudanesas de 1885. Tres años después de que Fenton realizara sus anodinas imágenes de un conflicto que no había ido bien para Inglaterra, Beato estaba celebrando la feroz victoria del ejército británico sobre un motín de soldados nativos, el primer desafío de importancia al régimen británico en la India. La impresionante fotografía que Beato hizo en Lucknow del palacio Sikandarbagh, destripado por los bombardeos, muestra el patio cubierto de huesos de los rebeldes.

La primera tentativa de gran alcance de documentar un conflicto la emprendió unos años más tarde, durante la guerra de Secesión de Estados Unidos, una casa fotográfica que dirigía Mathew Brady, el cual había hecho varios retratos oficiales del presidente Lincoln. Las fotografías bélicas de Brady —que en su mayoría hicieron Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan, si bien su empleador se llevaba siempre el crédito— mostraban temas convencionales, como campamentos en los que residen soldados de infantería y oficiales, poblaciones en la ruta del conflicto, artillería, buques, así como las muy célebres de soldados unionistas y confederados muertos que yacen sobre el terreno bombardeado de Gettysburg y Antietam. Si bien el acceso al campo de batalla fue un privilegio que el propio Lincoln concedió a Brady y su equipo, los fotógrafos no fueron comisionados como lo había sido Fenton. Su prestigio se desarrolló de un modo más norteamericano, pues el patrocinio nominal del Gobierno cedió el paso al vigor de las motivaciones empresariales y la autonomía.

La justificación primera de estas fotos de soldados muertos, inteligibles hasta la brutalidad y que manifiestamente violaban un tabú, fue el deber elemental de dejar constancia. «La cámara es el ojo de la historia», es la supuesta declaración de Brady. Y la historia, evocada como verdad inapelable, se alió con el creciente

prestigio de una idea según la cual determinados temas precisan de atención adicional, denominada realismo, y que pronto tuvo mayores defensores entre los novelistas que entre los fotógrafos.* En nombre del realismo, estaba permitido —se exigía— mostrar hechos crudos y desagradables. Semejantes fotos también transmiten «una moraleja útil» al mostrar «el horror nítido y la realidad de la guerra, en contraste con su boato», escribió Gardner en el texto que acompaña la foto de O'Sullivan de los soldados confederados caídos, con sus rostros agónicos dirigidos al espectador, en el álbum de sus imágenes y de otros fotógrafos de Brady que publicó después de la guerra. (Gardner dejó su empleo con Brady en 1863.) «¡Aquí están los espantosos pormenores! Que sirvan para evitar que otra calamidad semejante se abata sobre nuestra nación.» Pero la franqueza de las fotos más memorables del *Gardner's Photographic Sketch*

* El desalentador realismo de las fotografías de soldados caídos que yacen dispersos en el campo de batalla está dramatizado en *La roja insignia del valor*, en la que todo se ve a través de la conciencia perpleja y aterrada de alguien que bien pudo haber sido uno de aquellos soldados. La novela antibélica de Stephen Crane, visualmente desgarradora y monocorde —y publicada en 1895, treinta años después de que la guerra concluyera (Crane nació en 1871)—, está a una distancia emocional amplia, simplificadora, del tratamiento contemporáneo y proteico de la «roja empresa» bélica que le da Walt Whitman. En *Drum-Taps*, el ciclo poético que Whirman publicó en 1865 (y luego integró en *Hojas de Hierba*), se convoca a que hablen muchas voces. Si bien estaba lejos de sentir entusiasmo por esta guerra, la cual identificaba con un fratricidio, y a pesar de toda la tristeza por el sufrimiento de ambos bandos, Whitman no podía sino oír la música épica y heroica de la guerra. Su oído permaneció marcial, aunque a su modo: generoso, complejo y amatorio.

Book of the War [Libro de bocetos fotográficos de la guerra de Gardner] (1866) no implicaba que él y sus colegas hubieran fotografiado necesariamente a los sujetos tal como los encontraron. Fotografiar era componer (poner sujetos vivos, posar) y el deseo de arreglar los elementos de la foto no desapareció porque el tema estuviera inmovilizado o inmóvil.

No debería sorprender entonces que muchas imágenes canónicas de las primeras fotografías bélicas hayan resultado trucadas o que sus objetos hayan sido amañados. Después de llegar al muy bombardeado valle en las proximidades de Sebastopol en un cuarto oscuro tirado por caballos, Fenton hizo dos exposiciones desde idéntica posición del trípode: en la primera versión de la célebre fotografía que tituló «El valle de la sombra de la muerte» (a pesar del título, la Brigada Ligera *no* emprendió su fracasada carga en este paraje), las balas de cañón se acumulan en el suelo a la izquierda del camino, pero antes de hacer la segunda foto —la que siempre se reproduce— vigiló que las balas de cañón se dispersaran sobre el camino mismo. Una de las fotos de un sitio desolado donde en efecto había habido muchos muertos, la imagen que hizo Beato del devastado palacio Sikandarbagh, supuso un arreglo mucho más minucioso de su asunto, y fue una de las primeras representaciones fotográficas de lo horrendo en la guerra. El ataque se había efectuado

en noviembre de 1857, y al terminar las tropas británicas victoriosas y las unidades indias leales registraron el palacio salón por salón, pasando a bayoneta a los ochocientos defensores cipayos sobrevivientes, los cuales ya eran sus prisioneros, y arrojando sus cadáveres al patio; los buitres y los perros hicieron el resto. Para la fotografía que tomó en marzo o abril de 1858, Beato construyó las ruinas como un campo de insepultos, situando a algunos nativos junto a dos columnas al fondo y distribuyendo huesos humanos por el patio.

Al menos eran huesos viejos. Ahora ya se sabe que el equipo de Brady dispuso de nuevo y desplazó a algunos de los muertos frescos en Gettysburg: la fotografía titulada «La guarida de un francotirador rebelde, Gettysburg» muestra de hecho a un soldado confederado muerto, trasladado de donde había sido abatido en el campo a un sitio más fotogénico, un recoveco formado por varias rocas que rodean una barricada de piedras, y se incluye un fusil de utilería que Gardner apoyó en la barricada junto al cuerpo. (No parece haber sido el fusil especial que un francotirador habría usado, sino el de un soldado de infantería común; Gardner no lo sabía o no le importó.) Lo extraño no es que muchas fotos de noticias, iconos del pasado, entre ellas algunas de las más recordadas de la Segunda Guerra Mundial, al parecer hayan sido trucadas; sino que nos sorprenda saber que

fueron un truco y que ello siempre nos decepcione.

Descubrir que las fotografías que al parecer son registro de clímax íntimos, sobre todo del amor y de la muerte, están construidas nos consterna especialmente. Lo significativo de «Muerte de un soldado republicano» es que es un momento real, captado de modo fortuito; pierde todo valor si el soldado que se desploma resulta que estaba actuando ante la cámara de Capa. Robert Doisneau nunca declaró explícitamente que la fotografía para *Life* de una joven pareja que se besa en una acera cerca del Hôtel de Ville parisino en 1950 tuviera la categoría de instantánea. Sin embargo, la revelación, más de cuarenta años después, de que la foto había sido una escenificación con una mujer y un hombre contratados por ese día a fin de que se besuquearan ante Doisneau provocó muchos espasmos de disgusto entre quienes la tenían por una visión preciosa del amor romántico y del París romántico. Queremos que el fotógrafo sea un espía en la casa del amor y de la muerte y que los retratados no sean conscientes de la cámara, se encuentren con «la guardia baja». Ninguna definición compleja de lo que es o podrá ser la fotografía atenuará jamás el placer deparado por una foto de un hecho inesperado que capta a mitad de la acción un fotógrafo alerta.

Si damos por auténticas sólo las fotografías resultantes de que el fotógrafo se encuentre

en las proximidades, con el obturador abierto, justo en el momento preciso, se podrán considerar pocas imágenes de la victoria. Tómese la acción de hincar una bandera en una colina mientras la batalla toca a su fin. La célebre fotografía del levantamiento de la bandera estadounidense en Iwo Jima el 23 de febrero de 1945 resulta ser una «reconstrucción» de un fotógrafo de la Associated Press, Joe Rosenthal, de la ceremonia matutina del levantamiento de la bandera que siguió a la captura del Monte Suribachi, reconstruida aquel mismo día pero más tarde y con una bandera más grande. La historia de otra imagen de la victoria, también icónica, que el fotógrafo de guerra soviético Yevgeny Khaldei tomó de soldados rusos enarbolando la bandera roja sobre el Reichstag, mientras Berlín aún arde el 2 de mayo de 1945, es que la proeza se organizó ante la cámara. El caso de una fotografía optimista, muy difundida, hecha en Londres en 1940 durante el *blitz* es más complejo, pues el fotógrafo, y por ello las circunstancias de su realización, son desconocidas. La foto muestra, a través de una pared faltante de la biblioteca sin techo y absolutamente arruinada de la mansión Holland, a tres caballeros de pie sobre los escombros, más o menos apartados unos de otros frente a dos paredes de estanterías milagrosamente intactas. Uno mira los libros; otro engancha el dedo en el lomo de uno que está a punto de retirar del anaquel;

otro más, libro en mano, lee: la elegante composición del cuadro tiene que haber sido dirigida. Es grato imaginar que la foto no es la invención a partir de cero de un fotógrafo merodeando por Kensington después de un ataque aéreo, el cual había llevado a tres individuos para interpretar a tres curiosos impertérritos cuando descubrió la biblioteca de la gran mansión jacobea cercenada y a la vista, sino más bien que los tres caballeros habían sido vistos satisfaciendo sus apetitos librescos en la mansión destruida y el fotógrafo había hecho poco más que espaciarlos de modo distinto a fin de conseguir una foto más mordaz. En todo caso, la fotografía conserva el encanto y la autenticidad de la época que celebra un ideal ya desaparecido de entereza nacional y sangre fría. Con el tiempo, muchas fotografías trucadas se convierten en pruebas históricas, aunque de una especie impura, como casi todas las pruebas históricas.

Sólo a partir de la guerra de Vietnam hay una certidumbre casi absoluta de que ninguna de las fotografías más conocidas son un truco. Y ello es consustancial a la autoridad moral de esas imágenes. La fotografía de 1972 que rubrica el horror de la guerra de Vietnam, hecha por Huynh Cong Ut, de unos niños que corren aullando de dolor camino abajo de una aldea recién bañada con napalm estadounidense, pertenece al ámbito de las fotografías en las que no es posible posar. Lo mismo es cierto de

las más conocidas sobre la mayoría de las guerras desde entonces. Que a partir de la de Vietnam haya habido tan pocas fotografías bélicas trucadas implica que los fotógrafos se han atenido a normas más estrictas de probidad periodística. Ello se explica en parte quizá porque la televisión se convirtió en el medio que definía la difusión de las imágenes bélicas en Vietnam y porque el intrépido fotógrafo solitario con su Leica o Nikon en mano, operando sin estar a la vista buena parte del tiempo, debía entonces tolerar la proximidad y competir con los equipos televisivos: dar testimonio de la guerra ya casi nunca es un empeño solitario. En sus aspectos técnicos las posibilidades de arreglar o manipular electrónicamente las imágenes son mayores que nunca, casi ilimitadas. Pero la práctica de inventar dramáticas fotos noticiosas, de montarlas ante la cámara, parece estar en vías de volverse un arte perdido.

4.

Captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que sólo pueden hacer las cámaras, y las imágenes, obra de fotógrafos en el campo, del momento de la muerte (o justo antes) están entre las fotografías de guerra más celebradas y a menudo más publicadas. No cabe duda alguna sobre la autenticidad de lo mostrado en la foto que en febrero de 1968 Eddie Adams hizo del jefe de la policía nacional de Vietnam del Sur, general brigadier Nguyen Ngoc Loan, que dispara a un sospechoso del Vietcong en una calle de Saigón. Sin embargo, fue montada por el general Loan, el cual había conducido al prisionero afuera, a la calle, con las manos atadas a la espalda donde estaban reunidos los periodistas; el general no habría llevado a cabo la sumaria ejecución allí si no hubiesen estado a su disposición para atestiguarla. Situado junto a su prisionero a fin de que su perfil y el rostro de la víctima fueran visibles a las cámaras situadas detrás de él, Loan apuntó a quemarropa. La foto de Adams muestra el instante en que se ha disparado la bala; el muerto, con una mueca, no ha empezado a caer. Para el espectador, para

esta espectadora, incluso muchos años después de realizada la foto..., vaya, se pueden mirar estos rostros mucho tiempo y no llegar a agotar el misterio, y la indecencia, de semejante mirada compartida.

Más perturbadora resulta la ocasión de ver a personas ya enteradas de que se les ha condenado a muerte: el alijo de seis mil fotografías realizadas entre 1975 y 1979 en una prisión clandestina situada en el antiguo bachillerato de Tuol Sleng, un barrio a las afueras de Phnom Penh, la casa de la muerte de más de catorce mil camboyanos acusados de ser «intelectuales» o «contrarrevolucionarios»; la documentación de aquella atrocidad es cortesía de los archiveros de los jemeres rojos, los cuales sentaron a cada persona para retratarla justo antes de su ejecución.* Una selección de estas fotos en un libro titulado *The Killing Fields [Los campos de la matanza]* hace posible devolver la mirada, decenios después, a los rostros que fijan los ojos en la cámara, y por lo tanto en nosotros. El soldado republicano español acaba de morir si hemos de creer lo que se afirma de esa foto, la cual Robert Capa hizo a alguna distancia del sujeto: no vemos sino una figura granulosa, una

* Retratar a prisioneros políticos y presuntos contrarrevolucionarios justo antes de su ejecución también era práctica común en la Unión Soviética de los treinta y cuarenta: así lo han revelado las recientes investigaciones en los expedientes de la NKVD de los archivos bálticos y ucra- [illegible] así como los archivos centrales de la Lubyanka.

cabeza y un cuerpo, una energía, desviándose repentinamente de la cámara mientras se desploma. Estos hombres y mujeres camboyanos de todas las edades, entre ellos muchos niños, retratados a uno o dos metros de distancia, por lo general de medio cuerpo, se encuentran —como en *Marsias desollado* de Tiziano, en el que el cuchillo de Apolo está a punto de caer eternamente— siempre mirando la muerte, siempre a punto de ser asesinados, vejados para siempre. Y el espectador se encuentra en la misma posición que el lacayo tras la cámara; la vivencia es nauseabunda. Se sabe el nombre del fotógrafo de la prisión —Nhem Ein— y se puede citar. Los que retrató, de rostro aturdido y torso demacrado, con la etiqueta numérica prendida a la parte superior de la camisa, siguen siendo un conjunto: víctimas anónimas.

Y aunque se los nombrara, es improbable que «nosotros» los conociéramos. Cuando Woolf advierte que en una de las fotografías enviadas se muestra el cadáver de un hombre o una mujer tan mutilado, el cual bien habría podido ser el de un cerdo muerto, su punto es que la dimensión homicida de la guerra destruye lo que identifica a la gente como individuos, incluso como seres humanos. Así, desde luego, se ve la guerra cuando se mira a distancia: como imagen.

Víctimas, parientes afligidos, consumidores de noticias: todos guardan su propia dis-

tancia o proximidad ante la guerra. Sus representaciones más patentes, y de los cuerpos heridos en un desastre, son de quienes parecen más extranjeros, y por ello es menos probable que sean conocidos. Se espera que el fotógrafo sea más discreto con las personas que atañen más de cerca.

Cuando en octubre de 1862, un mes después de la batalla de Antietam, las fotografías de Gardner y O'Sullivan se exhibieron en la galería de Brady en Manhattan, se comentó en *The New York Times:*

> A los vivos que atestan Broadway quizá les importen poco los Muertos en Antietam, pero suponemos que se darían menos imprudentes empellones por la gran vía pública, pasearían menos a sus anchas si yacieran unos cuantos cuerpos chorreantes, frescos del campo, a lo largo de las aceras. Se alzarían muchas faldas y se andaría con mucho tiento...

Conviniendo en la perenne acusación según la cual los eximidos de la guerra son cruelmente indiferentes a los sufrimientos ajenos a su ámbito, no hizo que el reportero fuera menos ambivalente respecto de la urgencia de esa fotografía.

> Los muertos del campo de batalla casi nunca llegan a nosotros, ni en sueños. Vemos la lista en el periódico matutino durante el desayuno pero descartamos el recuerdo con el café. Sin embargo, el Sr. Brady ha hecho algo para hacernos comprender la terrible realidad y gravedad de la guerra. Si bien no ha traído cuerpos y los ha depositado en nuestros portales y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido... Estas imágenes destacan de un modo terrible. Con ayuda de la lente de aumento incluso los rasgos mismos de los caídos pueden distinguirse. Apenas optaríamos por estar en la galería de arte si alguna mujer inclinada sobre ellas pudiera reconocer a un marido, un hijo o un hermano en las quietas hileras exánimes de los cuerpos que yacen dispuestos para las fosas abismales.

La admiración se mezcla con la desaprobación de las fotos por el dolor que pueden causar a los parientes femeninos de los muertos. La cámara aproxima al espectador, demasiado; auxiliado por una lente de aumento —pues ésta es una historia con dos lentes—, las fotos que «destacan de un modo terrible» dan una información innecesaria e indecente. Con todo, el reportero del *Times* no puede resistirse al me-

lodrama que suministran las palabras mismas (los «cuerpos chorreantes» listos para las «fosas abismales»), mientras censura el intolerable realismo de la imagen.

Nuevas exigencias se presentan a la realidad en la era de las cámaras. La realidad tal cual quizá no sea lo bastante temible y por lo tanto hace falta intensificarla; o reconstruirla de un modo más convincente. Así, la primera película de actualidades rodada en una batalla —un incidente en Cuba muy difundido durante la guerra entre España y Estados Unidos de 1898 llamado la Batalla de San Juan— muestra en efecto una carga que escenificaron poco tiempo después el coronel Theodore Roosevelt y su unidad voluntaria de caballería, los Rough Riders, para los operadores de la Vitagraph, pues la carga efectiva colina arriba, después de rodada, se había considerado insuficientemente dramática. O las imágenes pueden ser demasiado terribles y necesitan ser suprimidas en nombre del decoro o el patriotismo: como las que muestran, sin la conveniente ocultación parcial, a nuestros muertos. Exhibir a los muertos es lo que al fin y al cabo hace el enemigo. En la guerra de los Bóers (1899-1902), después de su victoria en Spion Kop en enero de 1900, éstos supusieron que exaltarían el ánimo de sus tropas si hacían circular una foto horrorosa de soldados británicos muertos. Realizada por un desconocido fotógrafo bóer diez días después

de la derrota británica, la cual había costado la vida a mil trescientos soldados, muestra una mirada intrusa a lo largo de una trinchera poco profunda repleta de cadáveres insepultos. Lo que resulta sobre todo agresivo de esta imagen es la ausencia de paisaje. El revoltijo de cuerpos de la trinchera se pierde al fondo y llena todo el espacio de la foto. Al conocerse la más reciente atrocidad bóer, la indignación británica quedó expresada de un modo vivo, aunque rígido: haber hecho públicas semejantes fotografías, se declaraba en *Amateur Photographer*, «no cumple propósito útil alguno y sólo cautiva el lado mórbido de la naturaleza humana».

Siempre había habido censura, pero durante mucho tiempo fue inconstante, al capricho de los generales y jefes de Estado. La primera vez que se proscribió de modo organizado la fotografía periodística en el frente fue en la Primera Guerra Mundial, tanto los altos mandos alemanes como franceses sólo permitieron unos cuantos fotógrafos militares seleccionados cerca del combate. (El Estado Mayor General británico fue menos inflexible al censurar a la prensa.) E hicieron falta otros cincuenta años, y el relajamiento de la censura con la primera guerra cubierta por televisión, para comprender el efecto que las fotografías espantosas podían ejercer en el público nacional. Durante la época de Vietnam la fotografía bélica se convirtió, por norma, en una crítica de la guerra. Esto ha-

bría de acarrear consecuencias: a los principales medios no les interesa hacer que la gente sienta bascas ante las luchas por las que ha sido movilizada, y mucho menos difundir propaganda contra la continuación de la guerra.

Desde entonces, la censura —la especie más extendida, la autocensura, así como la impuesta por los militares— ha contado con un amplio e influyente conjunto de defensores. Al comienzo de la campaña británica en las Malvinas en abril de 1982, el Gobierno de Margaret Thatcher concedió el acceso sólo a dos fotoperiodistas —entre los rechazados se encontraba Don McCullin, un maestro de la fotografía bélica— y sólo tres lotes de película llegaron a Londres antes de que se reconquistaran las islas en mayo. No se permitió la transmisión en directo por televisión. No se habían presentado semejantes restricciones a los reportajes de una operación militar británica desde la guerra de Crimea. Resultó más difícil para las autoridades estadounidenses reproducir controles como los de Thatcher a los reportajes de sus propias aventuras extranjeras. Lo que promovieron los oficiales estadounidenses durante la guerra del Golfo en 1991 fueron las imágenes de la tecnoguerra: encima de los moribundos el cielo cubierto de rastros luminosos de los misiles y las bombas, imágenes que ilustraban la absoluta superioridad militar estadounidense sobre su enemigo. No se permitió a los especta-

dores de la televisión de Estados Unidos ver las secuencias adquiridas por la NBC (las cuales la cadena se negó a transmitir después) de lo que podía infligir aquella superioridad: el destino de miles de reclutas iraquíes que, habiendo huido de la ciudad de Kuwait al final de la guerra, el 27 de febrero, fueron arrasados con explosivos, napalm, proyectiles radioactivos (con uranio empobrecido) y bombas de fragmentación mientras se dirigían al norte, en convoyes y a pie, camino de Basora, en Irak: una matanza que un oficial estadounidense calificó notoriamente como «tiro al pavo». Y la mayoría de las operaciones estadounidenses en Afganistán a finales del 2001 estuvieron fuera del alcance de los fotógrafos de noticias.

Las condiciones que permiten el uso de cámaras en el frente con propósitos ajenos a los militares se han vuelto mucho más estrictas a medida que la guerra se ha convertido en una actividad proseguida con aparatos de creciente precisión óptica para rastrear al enemigo. No hay guerra sin fotografía, observó aquel notable esteta de la guerra, Ernst Jünger, en 1930, con lo cual refinó la irreprimible identidad de la cámara y el fusil: «disparar» la cámara y dispararle a un ser humano. Hacer la guerra y hacer fotos son actividades congruentes: «Es idéntica inteligencia, cuyas armas de aniquilamiento pueden localizar al enemigo en el segundo y el metro precisos —escribió Jünger—, la que se es-

fuerza en conservar el gran acontecimiento histórico con todo detalle».*

La modalidad predilecta estadounidense para entablar la guerra en la actualidad ha ampliado este modelo. La televisión, cuyo acceso al escenario está acotado por las restricciones del Gobierno y la autocensura, presenta la guerra como imágenes. Las hostilidades mismas se libran tanto como sea posible a distancia, por medio del bombardeo, cuyos objetivos pueden elegirse sobre la base de una tecnología de información y visualización que se transmite al instante desde otros continentes: las operaciones diarias de bombardeo en Afganistán a finales del 2001 y principios del 2002 fueron dirigidas directamente desde el Comando Central de Estados Unidos en Tampa, Florida. El objetivo es causar una cantidad de bajas que castigue lo suficiente al bando contrario mientras se reducen al mínimo las oportunidades de que el enemigo inflija baja alguna; los soldados esta-

* Así, trece años antes de la destrucción de Guernica, Arthur Harris, a la postre jefe del comando de bombarderos de la Fuerza Aérea británica durante la Segunda Guerra Mundial, y en ese entonces un joven líder de escuadrón en Irak, describió la campaña aérea para aplastar a los nativos rebeldes de esta colonia británica recientemente adquirida y la complementó con pruebas fotográficas del éxito de la misión. «Los árabes y los kurdos —escribió en 1924— ya saben lo que implica un verdadero bombardeo en cuanto a bajas y daños; ya saben que en cuarenta y cinco minutos una población de tamaño normal (véanse las fotos adjuntas de Kushan al Ayaza) puede ser virtualmente destruida y un tercio de su población aniquilada con cuatro o cinco máquinas que no ofrecen verdaderos blancos, ni ocasiones de gloria para los guerreros, ni medios de es- [illegible]

dounidenses y aliados que mueren en vehículos accidentados o a causa del «fuego amigo» (según señala el eufemismo) cuentan y no cuentan a la vez.

En la era de la guerra teledirigida contra los incontables enemigos del poder estadounidense, las políticas sobre lo que el público ha de ver y no ver todavía se están determinando. Los productores de noticiarios televisados y los directores gráficos de periódicos y revistas toman todos los días decisiones que fortalecen el vacilante consenso sobre los límites de lo que debe saber el público. A menudo sus decisiones adoptan la forma de juicios sobre «el buen gusto»: un criterio siempre represivo cuando lo invocan las instituciones. No exceder los límites del buen gusto fue la razón fundamental que se esgrimió para no mostrar ninguna de las horrendas fotos de los muertos hechas en el solar del World Trade Center durante las secuelas inmediatas a los atentados del 11 de septiembre de 2001. (La prensa sensacionalista es en general más atrevida que los periódicos a la hora de imprimir imágenes horripilantes: la foto de una mano mutilada que estaba entre los escombros del World Trade Center se publicó en una edición vespertina del *Daily News* de Nueva York poco después de los atentados; no parece haber aparecido en ningún otro periódico.) Y los noticiarios de televisión, con un público mucho más amplio y por ello con mayor

grado de reacción a las presiones de los anunciantes, operan con restricciones aún más severas, vigiladas en buena medida por ellos mismos, sobre lo que es «apropiado» transmitir. Esta insólita insistencia acerca del buen gusto en una cultura saturada de incentivos comerciales que reducen los criterios del gusto, acaso sea desconcertante. Pero tiene sentido si se entiende como la ocultación de un conjunto de preocupaciones y ansiedades sobre el orden y el ánimo públicos que no es posible nombrar, así como una indicación de la incapacidad, por lo demás, para formular o defender las convenciones tradicionales acerca de cómo llorar la muerte. Lo que puede mostrarse, lo que no debería mostrarse: pocos asuntos levantan tanto clamor público.

El otro argumento que a menudo sirve para suprimir las imágenes menciona los derechos de los parientes. Cuando un semanario en Boston fijó brevemente en Internet un vídeo propagandístico realizado en Pakistán que mostraba la «confesión» (de que era judío) y subsiguiente ejecución ritual a principios del 2002 de Daniel Pearl, el periodista estadounidense secuestrado en Karachi, tuvo lugar un vehemente debate en el cual el derecho de la viuda de Pearl a ahorrarse más penas se opuso al derecho del semanario a publicar o fijar lo que estimara conveniente y al derecho del público a ver. El vídeo fue pronto retirado de la red. Señaladamente, los dos lados tuvieron por una mera *snuff movie* los tres minutos y medio de horror. Nadie habría podido descubrir a partir del debate que el vídeo tenía una secuencia adicional, un montaje de acusaciones consabidas (por ejemplo, imágenes de Ariel Sharon sentado con George W. Bush en la Casa Blanca, niños palestinos asesinados en ataques israelíes), que era una diatriba política y que concluía con amenazas calamitosas y una lista de exigencias concretas; todo lo cual podría llevar a suponer que merecía la pena soportarlo (si acaso era posible tolerarlo entero) para mejor enfrentarse a la singular crueldad e intransigencia de las fuerzas que asesinaron a Pearl. Es más fácil creer que el enemigo es un mero salvaje que mata y luego sostiene en vilo la cabeza de su presa para que todos la veamos.

Con nuestros muertos siempre ha habido una vigorosa interdicción que prohíbe la presentación del rostro descubierto. Las fotografías de Gardner y O'Sullivan aún conmocionan porque los soldados unionistas y confederados yacen sobre el dorso, y los rostros de algunos se ven con claridad. Los soldados estadounidenses caídos en el campo de batalla no se volvieron a exhibir en una publicación de importancia durante muchas guerras, en efecto, hasta que la fotografía realizada por George Strock de tres soldados muertos en la playa durante el desembarco en Nueva Guinea —los

cuerpos gravemente heridos mostrados en las fotografías publicadas son de Asia y África. Esta costumbre periodística hereda la antigua práctica secular de exhibir seres humanos exóticos; es decir, colonizados: africanos y habitantes de remotos países asiáticos eran presentados como animales de zoológico en exposiciones etnológicas organizadas en Londres, París y otras capitales europeas desde el siglo XVI hasta comienzos del XX. En *La tempestad,* lo primero que se le ocurre a Trínculo al encontrarse con Calibán es que podría presentarlo en una exposición en Inglaterra: «Y no habría tonto de feria que no diera plata... No dan un céntimo para aliviar a un cojo, pero se gastan diez en ver a un indio muerto». La exhibición fotográfica de las crueldades infligidas a los individuos de piel más oscura en países exóticos continúa con esta ofrenda, olvidando las consideraciones que nos disuaden de semejante presentación de nuestras propias víctimas de la violencia; pues al otro, incluso cuando no es un enemigo, se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve. Pero sin duda el soldado talibán herido que ruega por su vida y cuyo destino se retrató de modo destacado en *The New York Times* también tenía una mujer, hijos, padres, hermanas y hermanos, algunos de los cuales quizás algún día se hallen con las tres fotografías en color de su esposo, padre, hijo, hermano al que se le masacra: si acaso no las han visto ya.

5.

En el centro de las esperanzas y de la sensibilidad ética modernas está la convicción de que la guerra, aunque inevitable, es una aberración. De que la paz, si bien inalcanzable, es la norma. Desde luego, no es así como se ha considerado la guerra a lo largo de la historia. La guerra ha sido la norma, y la paz, la excepción.

La descripción del modo preciso en que los cuerpos son heridos y muertos en combate es un clímax recurrente en las historias que se relatan en la *Ilíada*. La guerra se ve como algo que entablan los hombres de modo inveterado, sin inmutarse ante la acumulación del sufrimiento infligido; y la representación de la guerra con palabras o imágenes precisa de un agudo y resuelto desapego. Cuando Leonardo da Vinci da instrucciones para pintar una batalla, hace hincapié en que los artistas tengan el coraje y la imaginación para mostrar la guerra en todo su horror:

> Los vencidos mostrarán su abatimiento en la palidez del rostro, en la elevación del entrecejo y en los numerosos y do-

loridos pliegues de la carne que les queda... y los dientes superiores estarán separados de los inferiores, como para dar paso a un grito quejumbroso... Mostrarás cadáveres cubiertos a medias por el polvo... y pintarás la sangre con su color propio, brotando del cuerpo y perdiéndose en tortuosos giros, mezclada con el polvo; y los hombres que, apretando los dientes, revolviendo los ojos y retorciendo las piernas, se golpearán la cara con los puños en la agonía de la muerte.

La inquietud es que las imágenes que han de figurarse no perturben lo suficiente: que no sean lo bastante concretas y detalladas. La piedad puede suponer un juicio moral si, como sostiene Aristóteles, se considera la emoción que sólo les debemos a los que sufren un infortunio inmerecido. Pero la piedad, lejos de ser el gemelo natural del miedo en los dramas de infortunios trágicos, parece diluirse —aturdirse— con el miedo, mientras que el miedo (el pavor, el terror) por lo general consigue ahogar la piedad. Leonardo está sugiriendo que la mirada del artista sea, literalmente, despiadada. La imagen debería consternar y en esa *terribilità* hallamos una suerte de belleza desafiante.

Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello —en el registro sublime, pasmo-

so o trágico de la belleza— es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que hacen las cámaras: encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje. En las ruinas hay belleza. Reconocerla en las fotografías de las ruinas del World Trade Center en los meses que siguieron al atentado parecía frívolo, sacrílego. Lo más que se atrevía a decir la gente era que las fotografías eran «surrealistas», un eufemismo febril tras el cual se ocultó la deshonrada noción de la belleza. Pero *eran* hermosas, muchas de ellas: de fotógrafos veteranos como Gilles Peress, Susan Meiselas y Joel Meyerowitz, entre otros. El solar mismo, el cementerio masivo que recibió el nombre de Zona Cero, era desde luego cualquier cosa menos bello. Las fotografías propenden a transformar, cualquiera que sea su tema; y en cuanto imagen, algo podría ser bello —aterrador, intolerable o muy tolerable— y no serlo en la vida real.

Lo que hace el arte es transformar, pero la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es muy criticada si parece «estética», es decir, si se parece demasiado al arte. Los poderes duales de la fotografía —la generación de documentos y la creación de obras de arte visual— han originado algunas notables exageraciones sobre lo que los fotógrafos de-

ben y no deben hacer. Últimamente, la exageración más común es la que tiene a estos poderes por opuestos. Las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, del mismo modo que los pies de foto no deberían moralizar. Siguiendo este criterio, una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen. La fotografía ofrece señales encontradas. Paremos esto, nos insta. Pero también exclama: ¡Qué espectáculo!*

Tómese una de las imágenes más conmovedoras de la Primera Guerra Mundial: una fila de soldados ingleses cegados por gas tóxico —cada cual apoya la mano en el hombro izquierdo del individuo que lo precede— arrastra los pies hacia el puesto de socorro. Podría ser una imagen de una de las inclementes películas realizadas sobre la guerra —*The Big Parade [El gran desfile]* de King Vidor (1925) o *Westfront 1918 [Frente occidental 1918]* de G.W. Pabst, *All Quiet on the Western Front [Sin novedad en el frente]* de Lewis Milestone y *The Dawn Patrol [La patrulla matutina]* de Howard Hawks (todas de 1930)—. Que la fotografía bélica, de modo retroactivo, parece ser tanto inspiración como eco de la reconstrucción de las escenas de una batalla en películas de guerra importantes, ha comenzado a perjudicar la iniciativa del fotógrafo. Lo que ofreció garantías de autenticidad a la aclamada recreación de Steven Spielberg del desembarco en la playa de Omaha el Día D en *Saving Private Ryan [Salvar al soldado Ryan]* (1998) era que se basó, entre otras fuentes, en las fotografías que con valentía inmensa hiciera Robert Capa durante el desembarco. Sin embargo, una fotografía de guerra no parece auténtica, aunque no haya nada en ella que esté trucado, cuando se parece al fotograma de una película. Un fotógrafo especializado en la miseria del mundo (sin restringirse a los efectos de la guerra, pero incluyéndolos), Sebastião Salgado, ha sido el blanco principal de una nueva campaña contra la falta de autenticidad de lo bello. Sobre todo a causa de un proyecto de siete años que denomina *Migraciones: la humanidad en transición,* Salgado ha sido objeto de ataques continuados por presentar fotos grandes y espectaculares, de hermosa composición, de las cuales se ha dicho que son «cinemáticas».

La retórica mojigata que recuerda la exposición *Familia Humana* organizada por Ed-

* Las fotografías de Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau realizadas por testigos anónimos y fotógrafos militares en abril y mayo de 1945 parecen más válidas que las «mejores» imágenes que realizaron dos célebres profesionales, Margaret Bourke-White y Lee Miller. Pero la crítica de la mirada profesional en la fotografía de guerra no es un criterio reciente. Walker Evans, por ejemplo, detestaba la obra de Bourke-White. Pero en todo caso Evans, que fotografió a campesinos estadounidenses pobres para un libro de título muy irónico, *Let Us Now Praise Famous Men [Elogiemos ahora a los hombres célebres]*, nunca habría fotografiado a alguien famoso.

ward Steichen hace años, y adorna las exposiciones y los libros de Salgado, ha ido en detrimento de las fotos, a pesar de que parezca injusto. (Se pueden hallar, e ignorar, muchos embustes en las declaraciones que han emitido algunos de los más admirables fotógrafos de conciencia.) Las imágenes de Salgado también han sido tratadas con acrimonia en respuesta a las situaciones comercializadas en las cuales, de modo habitual, son vistos sus retratos de la miseria. Pero el problema está en las fotos mismas, no en cómo y en dónde se exponen: en que su foco se concentra en los indefensos, reducidos a su indefensión. Es significativo que los indefensos no se mencionen en los pies. Un retrato que se niega a nombrar al sujeto se convierte en cómplice, si bien de modo inadvertido, del culto a la celebridad que ha estimulado el insaciable apetito por el género opuesto de fotografía: concederle el nombre sólo a los famosos degrada a los demás a las instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, de su apremio. Realizadas en treinta y nueve países, las fotos de migración de Salgado agrupan, bajo un único encabezamiento, un conjunto de causas diversas y de clases de pesadumbre. Al hacer que el sufrimiento parezca más amplio, al globalizarlo, acaso lo vuelva acicate para que la gente sienta que ha de «importarle» más. También incita a que sienta que los sufrimientos y los infortunios son demasiado vastos, demasiado irrevo-

cables, demasiado épicos para que la intervención política local los altere de modo perceptible. Con un tema concebido a semejante escala, la compasión sólo puede desestabilizarse; y volverse abstracta. Pero toda la política, al igual que toda la historia, es concreta. (Sin duda nadie que realmente piense en la historia puede tomarse del todo en serio la política.)

Solía creerse, cuando no eran comunes las imágenes audaces, que la muestra de algo que era necesario ver, aproximando una realidad dolorosa, con seguridad incitaría a los espectadores a sentir con mayor intensidad. En un mundo en el que la fotografía está al ilustre servicio de las manipulaciones consumistas, no hay efecto que la fotografía de una escena lúgubre pueda dar por sentado. En consecuencia, los fotógrafos moralmente atentos y los ideólogos de la fotografía se han interesado crecientemente en las cuestiones de la explotación sentimental (de la piedad, la compasión y la indignación) de las imágenes bélicas y en los repetidos procedimientos que provocan la emoción.

Los fotógrafos testimoniales acaso crean que es más correcto moralmente hacer que lo espectacular no lo sea. Sin embargo, lo espectacular es una parte sustantiva de las narraciones religiosas mediante las cuales se ha entendido el sufrimiento a lo largo de casi toda la historia de Occidente. Y sentir el latido de la iconografía cristiana en algunas fotografías de tiempos

bélicos o catastróficos no es una proyección sentimental. Sería difícil no discernir los lineamientos de la *Pietà* en la foto de una mujer en Minamata que acuna a su hija deforme, ciega y sorda, obra de W. Eugene Smith, o el modelo del Descendimiento de la Cruz en varias fotos que Don McCullin hizo de soldados estadounidenses moribundos en Vietnam. Sin embargo, tales percepciones —que añaden aura y belleza— acaso estén menguando. La historiadora alemana Barbara Duden ha recordado que cuando impartía clase sobre la historia de la representación corporal en una gran universidad estatal de Estados Unidos hace algunos años, ni uno solo de sus veinte alumnos logró identificar el tema de ninguna de las pinturas canónicas de la Flagelación que les mostraba en diapositivas. («Creo que es una imagen religiosa», aventuró alguno.) Sólo podía confiar en que la única imagen canónica de Jesús que la mayoría de los estudiantes sería capaz de identificar era la Crucifixión.

*

Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad.

A menudo algo se ve, o da la impresión de que se ve, «mejor» en una fotografía. En efecto, una de las funciones de la fotografía es el mejoramiento de la normal apariencia de las cosas. (Por eso siempre nos decepciona un retrato que no nos favorece.) El embellecimiento es una clásica operación de la cámara y tiende a depurar la respuesta moral ante lo mostrado. El afeamiento, mostrar de algo su peor aspecto, es una función más moderna: didáctica, incita una respuesta activa. Para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar.

Un ejemplo: hace unos años, las autoridades de salud pública en Canadá, donde según las estimaciones fumar causaba la muerte de cuarenta y cinco mil personas al año, decidieron complementar la advertencia impresa en cada cajetilla de cigarrillos con una fotografía impresionante: pulmones cancerosos, un cerebro con trombos, un corazón lesionado o una boca sanguinolenta en agudo trance periodontal. Una investigación había calculado de algún modo que la cajetilla que acompaña la advertencia sobre los efectos deletéreos de fumar con una foto semejante tiene sesenta veces más posibilidades de incitar a los fumadores a dejar el hábito que otra sólo con la advertencia escrita.

Supongamos que sea cierto. Pero cabe preguntar, ¿por cuánto tiempo? ¿La conmoción tiene plazo limitado? Hoy día los fumadores en Canadá se retuercen de asco, si en efecto miran tales fotos. ¿Seguirán perturbando a los que

aún fumen dentro de cinco años? La conmoción puede volverse corriente. La conmoción puede desaparecer. Y aunque no ocurra así, se puede *no* mirar. La gente tiene medios para defenderse de lo que la perturba; en este caso, información desagradable para los que quieren seguir fumando. Esto parece normal, es decir, adaptación. Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas.

Con todo, hay casos en los que la repetida exposición a lo que conmociona, entristece o consterna no agota la plena respuesta. Lo habitual no es automático, pues las imágenes (portátiles, insertables) obedecen a reglas diferentes que la vida real. Las representaciones de la Crucifixión no se vuelven fútiles para los creyentes, si en verdad son creyentes. Esto es aún más cierto en las representaciones escénicas. Se puede confiar en que las representaciones de *Chushingura,* quizá la narración más conocida de toda la cultura japonesa, llevará al público japonés al llanto cuando el Señor Asano admira la belleza de los cerezos en flor rumbo al sitio en que ha de cometer *seppuku:* el público solloza en cada ocasión, aunque haya seguido la trama a menudo (como una obra de *kabuki* o *bunraku,* como una película); el drama *ta'ziyah* de la traición y muerte del Imán Hussain no cesa de llevar al público iraní a las lágrimas aunque haya visto el martirio representado a menudo. Al contrario. Lloran, en

parte, porque lo han visto muchas veces. La gente quiere llorar. El patetismo, en su aspecto narrativo, no se desgasta.

Pero ¿quiere la gente que la horroricen? Probablemente no. Con todo, hay imágenes cuyo poder no mengua, en parte porque no se pueden mirar a menudo. Las fotos de la ruina de unos rostros que siempre serán testimonio de la supervivencia a una profunda iniquidad, a ese precio: los rostros horriblemente desfigurados de los ex combatientes de la Primera Guerra Mundial que sobrevivieron al infierno de las trincheras; los rostros fundidos y cuajados de cicatrices de los supervivientes a las bombas atómicas estadounidenses lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki; los rostros hendidos por los golpes del machete de los tutsis supervivientes al desenfreno genocida lanzado por los hutus ruandeses: ¿es correcto afirmar que la gente se *acostumbra* a verlos?

En efecto, la noción misma de atrocidad, de crimen de guerra, está relacionada con la expectativa de los indicios fotográficos. Tales indicios, por lo general, son de algo póstumo; los restos, por decirlo así: los montones de cráneos de la Camboya de Pol Pot, las fosas comunes en Guatemala y El Salvador, Bosnia y Kosovo. Y esta realidad póstuma es a menudo la recapitulación más incisiva. Como señaló Hannah Arendt poco después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, todas las fotogra-

fías y las películas de actualidades de los campos de concentración son engañosas porque muestran los campos en el momento en que las tropas aliadas entraron en ellos. Lo que vuelve insoportables tales imágenes —las montañas de cadáveres, los sobrevivientes esqueléticos— no era de ningún modo lo habitual en los campos, pues en ellos, cuando estaban funcionando, exterminaban a los presos sistemáticamente (con gas, no con la hambruna y la enfermedad), y después los incineraban de inmediato. Y las fotografías hacen eco de otras: era inevitable que las de los demacrados prisioneros bosnios en Omarska, el campo de exterminio serbio creado en el norte de Bosnia en 1992, trajeran a la memoria las realizadas en los campos de la muerte nazis en 1945.

Las fotografías de lo atroz ilustran y también corroboran. Sorteando las disputas sobre el número preciso de muertos (a menudo la cantidad se exagera al principio), la fotografía ofrece la muestra indeleble. La función ilustrativa de las fotografías deja intactas las opiniones, los prejuicios, las fantasías y la desinformación. Los informes según los cuales en el asalto a Yenín murieron muchos menos palestinos de los que habían asegurado los funcionarios palestinos (como señalaron los israelíes desde el principio) causaron una impresión mucho menor que las fotos del arrasado centro del campo de refugiados. Y, desde luego, las atrocidades que

no están guardadas en nuestra mente mediante imágenes fotográficas ampliamente conocidas, o de las que simplemente contamos con pocas imágenes —el exterminio total de los hereros en Namibia decretado por el Gobierno colonial alemán en 1904; la furiosa embestida japonesa en China, sobre todo la masacre de casi cuatrocientas mil y la violación de ochenta mil chinas en 1937, la llamada Masacre de Nanjing; la violación de unas ciento treinta mil mujeres y niñas (entre las que diez mil se suicidaron) por parte de los soldados soviéticos victoriosos cuando fueron desatados por sus comandantes en Berlín en 1945—, parecen más remotas. Son recuerdos que a pocos les ha importado reivindicar.

El conocimiento de determinadas fotografías erige nuestro sentido del presente y del pasado inmediato. Las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas: es más probable que los sentimientos cristalicen ante una fotografía que ante un lema. Y las fotografías ayudan a erigir —y a revisar— nuestro sentido del pasado más lejano, con las conmociones póstumas tramadas gracias a la circulación de fotografías hasta entonces desconocidas. Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar. Denomina a estas ideas «recuerdos», y esto es, a la larga, mera ficción. En sentido estricto no existe lo que se

llama memoria colectiva: es parte de la misma familia de nociones espurias, como la culpa colectiva. Pero sí hay instrucción colectiva.

Toda memoria es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que *esto* es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente. Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles. Las consabidas fotografías de cartel —la nube en forma de hongo de una prueba atómica, Martin Luther King Jr. al pronunciar un discurso frente al monumento a Lincoln en Washington D.C., el astronauta que camina en la Luna— son los equivalentes visuales de los eslóganes incesantes en los medios. Conmemoran, de un modo no menos palmario que los sellos de correo, Momentos Históricos Importantes; y en efecto, las fotografías triunfalistas (salvo la de la bomba atómica) se convierten en sellos de correos. Por fortuna no hay una sola foto que identifique los campos de la muerte nazis.

Puesto que el arte se ha definido de nuevo durante un siglo de modernidad como todo aquello destinado a ser enclaustrado en alguna suerte de museo, así el destino actual de

muchos acervos fotográficos es su exhibición y conservación en instituciones semejantes. Entre esos archivos del horror, las fotografías del genocidio han gozado del mayor desarrollo institucional. El cometido de la creación de repositorios públicos para éstas y otras reliquias es asegurar que los crímenes representados en ellas sigan constando en la conciencia de las personas. Esto se llama recordar, pero a decir verdad es mucho más que eso.

El museo de la memoria en su proliferación actual es producto del modo en que se reflexiona, y se lamenta, la destrucción de los judíos europeos en los años treinta y cuarenta, y alcanzó su madurez institucional en Yad Vashem en Jerusalén, el Museo Conmemorativo del Holocausto en Washington D.C. y el Museo Judío en Berlín. Las fotografías y otros recuerdos de la *Shoah* han sido puestos en perpetua y renovada circulación para asegurar que lo mostrado se recordará. Las fotografías del sufrimiento y el martirio de un pueblo son más que recordatorios de la muerte, el fracaso, la persecución. Invocan el milagro de la supervivencia. Ambicionar la perpetuación de los recuerdos implica, de modo ineludible, que se ha adoptado la tarea de renovar, de crear recuerdos sin cesar; auxiliado, sobre todo, por la huella de las fotografías icónicas. La gente quiere ser capaz de visitar —y refrescar— sus recuerdos. En la actualidad los pueblos que han sido víctimas

Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen. Incluso un escritor tan imbuido de solemnidades literarias decimonónicas y de la incipiente modernidad como W.G. Sebald fue llevado a sembrar de fotografías sus lamentaciones narrativas de las vidas perdidas, la naturaleza perdida y los paisajes urbanos perdidos. Sebald no sólo era un elegíaco, sino un elegíaco militante. Al recordar, quería que el lector también recordara.

Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan. Considérese una de las inolvidables imágenes de la guerra en Bosnia, una fotografía de la cual escribió el corresponsal extranjero del *The New York Times*, John Kifner: «La imagen es escueta, una de las más perdurables de la guerra de los Balcanes: un miliciano serbio a punto de dar un puntapié a la cabeza de una musulmana moribunda. Eso dice todo lo que hace falta saber». Pero desde luego que no nos dice todo lo que hace falta saber.

De la identificación que ha dado el fotógrafo Ron Haviv, sabemos que la fotografía se hizo en el pueblo de Bijeljina en abril de 1992, el primer mes del desenfreno serbio en Bosnia. Vemos de espaldas a un miliciano serbio uni-

formado, una figura juvenil con gafas oscuras que descansan sobre su cabeza, un cigarrillo entre el dedo índice y el medio de su mano izquierda levantada, el fusil suspendido en su diestra, la pierna derecha en el aire a punto de dar un puntapié a una mujer tendida boca abajo sobre la acera entre otros dos cuerpos. En la fotografía nada nos dice que sea musulmana, aunque es poco probable que hubiera sido caracterizada de cualquier otro modo, pues ¿por qué ella y los otros dos iban a estar allí tendidos, como muertos (¿por qué «moribunda»?), bajo la mirada de unos soldados serbios? De hecho la fotografía dice muy poco: salvo que la guerra es un infierno y que garbosos jóvenes armados son capaces de dar puntapiés en la cabeza a viejas gordas que yacen indefensas o ya muertas.

Las fotos de las atrocidades bosnias se vieron poco tiempo después de ocurridos los hechos. Al igual que las fotos de la guerra en Vietnam, como ocurrió con la prueba de Ron Haberle de la masacre de unas quinientas personas desarmadas a manos de una compañía de soldados estadounidenses en la aldea de My Lai en marzo de 1968, se volvieron importantes al alentar la oposición a una guerra que estaba lejos de ser inevitable, lejos de ser insoluble, y que pudo haberse parado mucho antes. Por lo tanto, se pudo sentir la obligación de ver aquellas fotografías, si bien espeluznantes, por-

censores militares la retuvieron en un principio— rompió todos los tabúes cuando se publicó en *Life* en septiembre de 1943. (Aunque la descripción de «Soldados rasos muertos en la playa de Buna» siempre es la de tres soldados tendidos boca abajo en la arena húmeda, uno de ellos está sobre el dorso, pero el ángulo desde el que se hizo la fotografía oculta la cabeza.) Ya antes de que se efectuara el desembarco en Francia —el 6 de junio de 1944— se habían difundido en algunas revistas las fotografías de las anónimas bajas estadounidenses, siempre postradas, cubiertas o con la cara vuelta al otro lado. Una dignidad que no se estima necesario conceder a los demás.

Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos. Así, el África poscolonial está presente en la conciencia pública general del mundo rico —además de su música cachonda— sobre todo como una sucesión de inolvidables fotografías de víctimas de ojos grandes: desde las figuras hambrientas en los campos de Biafra a finales de los sesenta, hasta los sobrevivientes del genocidio de casi un millón de tutsis ruandeses en 1994 y, unos años después, los niños y adultos con las extremidades cercenadas durante el programa de terror masivo conducido por las RUF, las fuerzas rebeldes de Sierra Leona. (Las más recientes son las fotografías de familias enteras de

aldeanos indigentes que mueren de sida.) Estas escenas portan un mensaje doble. Muestran un sufrimiento injusto, que mueve a la indignación y que debería ser remediado. Confirman que cosas como ésas ocurren en aquel lugar. La ubicuidad de aquellas fotografías, y de aquellos horrores, no puede sino dar pábulo a la creencia de que la tragedia es inevitable en las regiones ignorantes o atrasadas del mundo; es decir, pobres.

Crueldades e infortunios comparables solían sucederse en Europa también; crueldades que rebasan en dimensión y crudeza todo lo que se nos pueda mostrar hoy día de las regiones pobres del mundo sucedieron en Europa hace sólo sesenta años. Pero el horror parece haber desocupado Europa, desocupado por tiempo suficiente como para que el pacífico estado de cosas actual parezca inevitable. (Que hubiera podido haber campos de exterminio, una ciudad sitiada, y miles de civiles masacrados y arrojados a fosas comunes en suelo europeo cincuenta años después del final de la Segunda Guerra Mundial le confirió a la guerra en Bosnia y a la campaña serbia de asesinatos en Kosovo un interés singular y anacrónico. Pero uno de los principales modos de entender los crímenes de guerra cometidos en el sureste de Europa en los años noventa ha sido afirmar que los Balcanes, a pesar de todo, nunca fueron en realidad parte de Europa.) Por lo general, los

respecto de lo que mostraban. Otras cuestiones se suscitan cuando se nos conmina a responder a una muestra de fotos de horrores pretéritos desconocidas hasta entonces.

Un ejemplo: el hallazgo de un acervo de fotografías de víctimas negras linchadas en pequeños pueblos en Estados Unidos entre los decenios de 1890 y 1930, las cuales ofrecieron una vivencia demoledora y reveladora a los miles que las vieron en una galería de Nueva York en el 2000. Las fotos de los linchamientos nos hablan de la perversidad humana. De la inhumanidad. Nos obligan a pensar sobre el alcance del mal que desata el racismo en particular. La desvergüenza de fotografiarlo es intrínseca a la perpetración de este mal. Las fotos se hicieron en calidad de recuerdos y algunas fueron convertidas en postales; más de unas cuantas muestran a espectadores sonrientes, probos ciudadanos y cristianos fieles como sin duda era el caso de la mayoría, los cuales posan ante una cámara con el fondo de un cuerpo desnudo, carbonizado y mutilado colgado de un árbol. La exhibición de estas fotos nos convierte en espectadores también.

¿Cuál es el objeto de exponerlas? ¿Concitar la indignación? ¿Hacernos sentir «mal»; es decir, repugnancia y tristeza? ¿Para consolarnos en la aflicción? ¿Ver semejantes fotos es realmente necesario, dado que estos horrores yacen

inalcanzables al castigo? ¿Somos mejores porque miramos estas imágenes? ¿En realidad nos instruyen en algo? ¿No se trata más bien de que sólo confirman lo que ya sabemos (o queremos saber)?

Todas estas preguntas se plantearon en el periodo de la exposición y después, cuando se publicó *Without Sanctuary [Sin santuario]*, un libro con las fotografías. Algunas personas, se afirmó, pueden poner en duda la necesidad de semejante despliegue fotográfico horripilante, para que no se transija con los apetitos de los mirones y se perpetúen las imágenes de la persecución negra; o simplemente para que no se embote la mente. Sin embargo, se argüía, queda la obligación de «examinar» —el más clínico «examinar» sustituye a «mirar»— las fotos. Se argumentó además que someternos a la penosa experiencia debería ayudarnos a entender que aquellas atrocidades no eran las acciones de «bárbaros» sino el reflejo de un conjunto de creencias, el racismo, las cuales, al definir a un pueblo como menos humano que otro, legitiman la tortura y el asesinato. Pero quizá sí *fueron* bárbaros. Quizás *así* se nos aparecen los bárbaros. (Se parecen a todos los demás.)

Señalado lo anterior, lo que es «bárbaro» para unos es el «sólo estoy haciendo lo que hacen todos los demás» para otros. (¿De cuántos podemos esperar que obrarán mejor?) La pregunta

titud, ¿A quién creemos que tenemos derecho a culpar? Los niños de Hiroshima y Nagasaki no fueron menos inocentes que los aniquilados hombres (y algunas mujeres) jóvenes afroamericanos colgados de los árboles de un Estados Unidos pueblerino. Más de cien mil civiles, tres cuartas partes mujeres, fueron masacrados durante los ataques con bombas incendiarias de las fuerzas aéreas británicas en Dresde la noche del 13 de febrero de 1945; setenta y dos mil civiles fueron incinerados en unos segundos con la bomba estadounidense lanzada sobre Hiroshima. La lista podría ser mucho más larga. Reitero, ¿a quién queremos culpar? ¿Qué atrocidades del pasado irremediable nos parece que estamos obligados a revisar?

Probablemente, si somos estadounidenses, sostendremos que nos parece mórbido tomarnos la molestia de ver fotos de las víctimas abrasadas por el bombardeo atómico o de la carne con napalm de las víctimas durante la guerra estadounidense en Vietnam, pero que es nuestro deber mirar fotos de linchamientos si pertenecemos al bando de quienes están en lo correcto, el cual en esta cuestión es muy amplio en la actualidad. El aumento en el reconocimiento de que el sistema esclavista antaño existente en Estados Unidos fue una monstruosidad, indudable para la mayoría, es un proyecto nacional de recientes decenios al que muchos norteamericanos se sienten arrastrados a sumarse

por obligación. Este proyecto en curso es un gran logro, una cota de virtud cívica. La aceptación de que Estados Unidos ha hecho uso desproporcionado de su poder de fuego en el conflicto (en violación de una de las leyes cardinales de la guerra) no es con mucho un proyecto nacional. Un museo dedicado a la historia de las guerras estadounidenses, entre ellas la despiadada guerra que libró Estados Unidos contra las guerrillas filipinas de 1899 a 1902 (la cual Mark Twain vilipendió con destreza), y que presentara con imparcialidad los argumentos en favor y en contra del empleo de la bomba atómica en las ciudades japonesas en 1945, con pruebas fotográficas que demostraran lo que aquellas armas causaron, sería considerado —hoy más que nunca— un empeño del todo contrario al patriotismo.

6.

Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad efectiva de asimilar lo que muestran. No todas las reacciones a estas imágenes están supervisadas por la razón y la conciencia. La mayor parte de las representaciones de cuerpos atormentados y mutilados incitan, en efecto, interés lascivo. (*Los desastres de la guerra* son una excepción notable: las imágenes de Goya no pueden verse con un espíritu lascivo. No se dilatan en la belleza del cuerpo humano; los cuerpos son pesados y están vestidos con gruesas ropas.) Todas las imágenes que exponen la violación de un cuerpo atractivo son, en alguna medida, pornográficas. Pero las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Se sabe que no es la mera curiosidad lo que causa las retenciones del tráfico en una autopista cuando se pasa junto a un horrendo accidente de automóvil. También, para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante. Calificar esos deseos como «mórbidos» evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior.

En efecto, la primera vez que se reconoce (hasta donde estoy enterada) la atracción ejercida por los cuerpos mutilados se encuentra en una descripción fundadora del conflicto mental. Es un pasaje del libro cuarto de *La república,* en el que el Sócrates de Platón describe cómo un deseo indigno puede ofuscar nuestra razón, lo cual lleva al ser a encolerizarse con una parte de su naturaleza. Platón está desarrollando una teoría tripartita de la función mental, que integra la razón, la cólera o indignación y la apetencia o deseo: se anticipa así al esquema freudiano de superyó, yo y ello (salvo que Platón sitúa la razón en primer lugar, y la conciencia, representada por la indignación, en medio). En el curso de su argumentación, para ilustrar cómo es posible que nos rindamos, si bien con renuencia, a atractivos repugnantes, Sócrates cuenta una historia que oyó sobre Leoncio, hijo de Aglayón:

> Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido de su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo: «¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!».

Cuando rehúsa elegir el ejemplo más común de una pasión sexual inapropiada o ilícita para ilustrar la lucha entre la razón y el deseo, Platón parece dar por sentado que también sentimos apetencia por vistas de la degradación, el dolor y la mutilación.

Sin duda la resaca de este impulso rechazado también debe tenerse en cuenta cuando se discute el efecto de las imágenes de atrocidades.

Al comienzo de la modernidad habría sido más fácil reconocer que existe un tropismo innato hacia lo espeluznante. Edmund Burke advirtió que a la gente le gusta ver imágenes de sufrimiento. «Estoy convencido de que nos deleitan, en no poca medida, los infortunios y sufrimientos de los demás», escribió en *Investigación filosófica sobre el origen de nuestra idea acerca de lo bello y lo sublime* (1757). «No hay espectáculo buscado con mayor avidez que el de una calamidad rara y penosa.» William Hazlitt, en su ensayo sobre el Yago de Shakespeare y la atracción que ejerce la vileza en el escenario, se pregunta: «¿Por qué siempre leemos en los periódicos las informaciones sobre incendios espantosos y asesinatos horribles?», y responde: porque el «amor a la maldad», el amor a la crueldad, es tan natural en los seres humanos como la simpatía.

Uno de los grandes teóricos del erotismo, Georges Bataille, conservaba sobre su escrito-

rio, donde podía verla a diario, una fotografía realizada en China en 1910 de un prisionero sometido a «la muerte de los cien cortes». (Ya legendaria desde entonces, se reproduce en el último libro que se publicó en vida de Bataille, *Las lágrimas de Eros,* en 1961.) «Esta fotografía —escribió Bataille— tuvo un papel decisivo en mi vida. Esta imagen del dolor, a la vez extática e intolerable, nunca ha dejado de obsesionarme». Contemplarla, según Bataille, es una mortificación de los sentimientos, y a la vez una liberación del conocimiento erótico prohibido; una reacción compleja que debe de parecer difícil de creer para muchas personas. Para la mayoría la imagen es simplemente intolerable: la víctima sacrificial, ya sin brazos, de diversos y atareados cuchillos, en la fase terminal del desollamiento —una fotografía, no una pintura; un Marsias real, no uno mítico— está aún viva en la foto, con el rostro vuelto hacia arriba y una mirada tan extática como la de cualquier San Sebastián del Renacimiento italiano. En cuanto objetos de contemplación las imágenes de lo atroz pueden satisfacer algunas necesidades distintas. Fortalecernos contra las flaquezas. Volvernos más insensibles. Reconocer la existencia de lo irremediable.

Bataille no afirma que le parezca placentera la escena de este suplicio. Más bien afirma que puede imaginar el sufrimiento extremado como algo más que mero sufrimiento, como una

suerte de transfiguración. La visión del sufrimiento, del dolor de los demás, arraigada en el pensamiento religioso, es la que vincula el dolor al sacrificio, el sacrificio a la exaltación: una visión que no podría ser más ajena a la sensibilidad moderna, la cual tiene al sufrimiento por un error, un accidente o un crimen. Algo que debe repararse. Algo que debe rechazarse. Algo que nos hace sentir indefensos.

*

¿Qué se hace con el saber que las fotografías aportan del sufrimiento lejano? Las personas son a menudo incapaces de asimilar los sufrimientos de quienes tienen cerca. (*Hospital,* la película de Frederick Wiseman, es un documento arrollador sobre este asunto.) Aunque se les incite a ser mirones —y posiblemente resulte satisfactorio saber que Esto no me está ocurriendo a *mí,* No estoy enfermo, No estoy muriendo, No estoy atrapado en una guerra— es al parecer normal que las personas eviten pensar en las tribulaciones de los otros, incluso de los otros con quienes sería fácil identificarse.

Una ciudadana de Sarajevo, de impecable adhesión al ideal yugoslavo y a la cual conocí poco después de llegar a la ciudad por vez primera en abril de 1993, me dijo: «En octubre de 1991 yo estaba aquí en mi bonito apartamento de la apacible Sarajevo cuando los ser-

bios invadieron Croacia; recuerdo que el noticiario nocturno transmitió unas escenas de la destrucción de Vukovar a unos trescientos kilómetros de aquí y me dije: "¡Qué terrible!", y cambié de canal. Así que cómo puedo indignarme si alguien en Francia, Italia o Alemania ve las matanzas que suceden aquí día tras día en sus noticiarios nocturnos y dice: "¡Qué terrible!", y busca otro programa. Es normal. Es humano». Dondequiera que la gente se sienta segura —de este modo se inculpaba con amargura—, sentirá indiferencia. Pero sin duda una habitante de Sarajevo tendría algún otro motivo para evitar las imágenes de los terribles acontecimientos ocurridos en lo que era en ese entonces, con todo, otra región de su propio país, que los de los extranjeros dándole la espalda a Sarajevo. La negligencia extranjera, para la que era tan comprensiva, también fue consecuencia de un ánimo según el cual nada podía hacerse. Su renuencia a vincularse con estas imágenes premonitorias de una guerra próxima era la expresión del desamparo y el temor.

La gente puede retraerse no sólo porque una dieta regular de imágenes violentas la ha vuelto indiferente, sino porque tiene miedo. Como todos han advertido, hay un creciente grado de violencia y sadismo admitidos en la cultura de masas: en las películas, la televisión, las historietas, los juegos de ordenador. Las imágenes que habrían tenido a los espectadores en-

cogidos y apartándose de repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañear siquiera todos los adolescentes en los multicines. En efecto, la mutilación es más entretenida que sobrecogedora para muchas personas en la mayoría de las culturas modernas. Pero no toda la violencia se mira con el mismo desapego. A efectos irónicos algunos desastres son mejores temas que otros.*

Porque no cesó, digamos, la guerra en Bosnia, porque los dirigentes aseguraban que era una situación irremediable, acaso la gente en el extranjero haya apagado las terribles imágenes. Porque no parece que una guerra, cualquier guerra, vaya a poder evitarse, la gente responde menos a los horrores. La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita. La pregunta es qué hacer con las emociones que han despertado, con el saber que se ha comunicado. Si sentimos que no hay nada que «nosotros» podamos hacer —pero ¿quién es ese «nosotros»?— y nada que «ellos» puedan hacer tampoco —y ¿quié-

* Es elocuente que a Andy Warhol, el *connaisseur* de la muerte y sumo sacerdote de los goces de la apatía, le atrajeran los reportajes de diversas muertes violentas (accidentes de automóviles y aviones, suicidios, ejecuciones). Aunque sus transcripciones serigráficas excluyeron la muerte en la guerra. La fotografía periodística de una silla eléctrica y la estridente portada de un periódico sensacionalista, «129 muertos en accidente aéreo», sí. «Bombardean Hanoi», no. La única fotografía que Warhol serigrafió, y que hace referencia a la violencia bélica, se ha vuelto un icono, es decir, un clisé: la nube en forma de hongo de la bomba atómica, repetida como en una hoja de sellos de correo (al igual que los rostros de Marilyn, Jackie y Mao) a fin de ilustrar su opacidad, su fascinación, su futilidad.

nes son «ellos»?— entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos.

Y ser conmovido no es necesariamente mejor. El sentimentalismo es del todo compatible, claramente, con la afición por la brutalidad y por cosas aún peores. (Recuérdese el canónico ejemplo del comandante de Auschwitz que vuelve a casa en la noche, abraza a su mujer e hijos y se sienta al piano a tocar algo de Schubert antes de cenar.) La gente no se curte ante lo que se le muestra —si acaso ésta es la manera adecuada de describir lo que ocurre— ni por la *cantidad* de imágenes que se le vuelcan encima. La pasividad es lo que embota los sentimientos. Los estados que se califican como apatía, anestesia moral o emocional, están plenos de sentimientos: los de la rabia y la frustración. Pero si consideramos qué emociones serían deseables resulta demasiado simple optar por la simpatía. La imaginaria proximidad del sufrimiento infligido a los demás que suministran las imágenes insinúa que hay un vínculo a todas luces falso, entre quienes sufren remotamente —vistos de cerca en la pantalla del televisor— y el espectador privilegiado, lo cual es una más de las mistificaciones de nuestras verdaderas relaciones con el poder. Siempre que sentimos simpatía, sentimos que no somos cómplices de las causas del sufrimiento. Nuestra simpatía proclama nuestra inocencia así como nuestra ineficacia. En esa medida puede ser una

respuesta impertinente, si no inadecuada (a pesar de nuestras buenas intenciones). Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados —de maneras que acaso prefiramos no imaginar—, del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo.

7.

Considérense dos ideas muy extendidas —que en la actualidad alcanzan con celeridad el rango de perogrulladas— acerca del efecto de la fotografía. Puesto que encuentro estas ideas formuladas en mis propios ensayos sobre la fotografía —el primero lo escribí hace treinta años— siento una tentación irresistible de discutirlas.

La primera idea es que la atención pública está guiada por las atenciones de los medios: lo que denota, de modo concluyente, imágenes. Cuando hay fotografías la guerra se vuelve «real». De ahí que las imágenes movilizaran la protesta contra la guerra de Vietnam. La impresión de que algo debía hacerse en cuanto a la guerra en Bosnia, se formó a partir de la atención de los periodistas —«el efecto CNN», se le llamó a veces—, los cuales llevaron imágenes de una Sarajevo sitiada a cientos de millones de salas de estar noche tras noche durante más de tres años. Estos ejemplos ilustran la influencia decisiva de las fotografías en la determinación de las catástrofes y crisis a las cuales prestamos atención, qué nos preocupa y qué evaluaciones corresponden a estos conflictos en última instancia.

La segunda idea —la cual podría parecer contraria a la que se acaba de describir— es que en un mundo no ya saturado, sino ultrasaturado de imágenes, las que más deberían importar tienen un efecto cada vez menor: nos volvemos insensibles. En última instancia tales imágenes sólo nos incapacitan un poco más para sentir, para que nos remuerda la conciencia.

En el primero de los seis ensayos de *Sobre la fotografía* (1977), sostuve que si bien un acontecimiento conocido por fotografías sin duda se vuelve más real que si éstas no se hubiesen visto nunca, luego de una exposición reiterada el acontecimiento también se vuelve menos real. De igual modo que generan simpatía, escribí, las fotografías la debilitan. ¿Es cierto? Lo creía cuando lo escribí. Ya no estoy tan segura. ¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?

La cuestión gira en torno al principal medio de noticias, la televisión. El modo en que se emplea, dónde y con cuánta frecuencia se ve, agota la fuerza de una imagen. Las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabun-

dancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada. Lo significativo de la televisión es que se puede cambiar de canal, que es normal cambiar de canal, sentirse inquieto, aburrido. Los consumidores se desaniman. Necesitan ser estimulados, echados a andar, una y otra vez. El contenido no es más que uno de esos estimulantes. Una vinculación más reflexiva con el contenido precisaría de una determinada intensidad de la atención: justo la que se ve disminuida por las expectativas inducidas en las imágenes que diseminan los medios, cuya lixiviación de contenido es lo que más contribuye a que se agoste el sentimiento.

*

El argumento según el cual la vida moderna consiste en una dieta de horrores que nos corrompe y a la que nos habituamos gradualmente es una idea fundadora de la crítica de la modernidad; si bien la crítica es casi tan antigua como la modernidad misma. En 1800, Wordsworth, en el prólogo a las *Baladas líricas*, denunció la corrupción de la sensibilidad producida por «los grandes acontecimientos nacionales que tienen lugar a diario y la creciente acumulación de los hombres en las ciudades, donde la uniformidad de sus quehaceres pro-

duce un ansia de incidentes extraordinarios, gratificada cada hora por la rápida comunicación de la información». Este proceso de sobreexcitación incide en «el embotamiento de las capacidades mentales de discernimiento» y «las reduce casi a un estado de torpor salvaje».

El poeta inglés había destacado el embotamiento mental que producen los acontecimientos «diarios» y las noticias «cada hora» de «incidentes extraordinarios». (¡En 1800!) Se dejaba con prudencia a la imaginación del lector el tipo exacto de acontecimientos e incidentes. Unos sesenta años después, otro gran poeta, célebre por su diagnóstico de la cultura —francés y por ello autorizado a ser hiperbólico en la medida que los ingleses se inclinan por la mesura—, expuso una versión más vehemente de idéntico cargo. Se trata de Baudelaire, que escribe en sus diarios a principios del decenio de 1860:

> Es imposible echar una ojeada a cualquier periódico, no importa de qué día, mes o año, y no encontrar en cada línea las huellas más terribles de la perversidad humana... Todos los periódicos, de la primera a la última línea, no son más que una sarta de horrores. Guerras, crímenes, hurtos, lascivias, torturas; los hechos malévolos de los príncipes, de las naciones, de los individuos: una orgía de la atrocidad universal. Y con ese aperitivo repugnante el hombre civilizado riega su comida matutina.

Los periódicos aún no tenían fotografías cuando escribió Baudelaire. Pero esto no obsta para que su descripción censoria del burgués, sentado a desayunar con el conjunto de horrores mundiales de la prensa matutina, sea en nada distinta de la crítica contemporánea del abundante horror anestésico que nos ceba todos los días, tanto de la televisión como del periódico matutino. La tecnología más reciente suministra una alimentación constante: tantas imágenes de desastres y atrocidades como tiempo de que dispongamos para verlas.

A partir de *Sobre la fotografía,* muchos críticos han señalado que los suplicios de la guerra —a causa de la televisión— han pasado a ser una futilidad nocturna. Saturados de imágenes de una especie que antaño solía impresionar y concitar la indignación, estamos perdiendo nuestra capacidad reactiva. La compasión, extendida hasta sus límites, se está adormeciendo. Así reza el conocido diagnóstico. Sin embargo, ¿qué es lo que se está pidiendo en realidad? ¿Que las imágenes de la carnicería se limiten a, digamos, una vez por semana? En sentido más general, ¿que porfiemos en lo que pedí en *Sobre la fotografía:* «Una ecología de las imágenes»? No habrá ecología de las imágenes. Ningún Comité de Guardianes racionará el horror en aras

de mantener plena su capacidad de conmoción. Y los horrores mismos no se atenuarán.

*

El punto de vista propuesto en *Sobre la fotografía* —según el cual nuestra capacidad de responder a nuestras experiencias con renovadas emociones y pertinencia ética está siendo socavada por la incesante difusión de imágenes vulgares y espantosas— puede catalogarse como la crítica conservadora de la difusión de tales imágenes.

Califico este argumento como conservador porque lo que se erosiona es el *sentido* de la realidad. Todavía perdura una realidad que existe con independencia de los intentos por atenuar su autoridad. El argumento es de hecho una defensa de la realidad y de las pautas de respuesta más plena frente a esa realidad, las cuales se encuentran en riesgo.

En el desarrollo radical —cínico— de esta crítica, no hay nada que defender: las enormes fauces de la modernidad han masticado la realidad y escupido todo el revoltijo en forma de imágenes. Según un análisis harto influyente, vivimos en una «sociedad del espectáculo». Toda situación ha de ser convertida en espectáculo a fin de que sea real —es decir, interesante— para nosotros. Las personas mismas anhelan convertirse en imágenes: celebridades. La realidad ha

abdicado. Sólo hay representaciones: los medios de comunicación.

Retórica florida, ésta. Y muy persuasiva para muchos, pues una de las características de la modernidad es que a la gente le gusta sentir que puede anticiparse a su propia experiencia. (Este concepto está vinculado sobre todo a los escritos de Guy Debord, el cual pensaba que estaba describiendo una ilusión, un truco, y de Jean Baudrillard, el cual dice sostener que las imágenes, realidades simuladas, ya son todo lo que existe en la actualidad: al parecer es una suerte de especialidad francesa.) La afirmación de que la guerra, como todo lo demás que parece real, es *médiatique*, resulta común. Éste era el diagnóstico de distinguidos franceses que por un día se dejaron ver en la Sarajevo asediada, entre ellos André Glucksmann: que la victoria o derrota bélica no dependía en absoluto de lo que sucediera en Sarajevo, o de hecho en Bosnia, sino de lo que sucediera en los medios. A menudo se declara que «Occidente» ha llegado a considerar cada vez más la guerra como un espectáculo. Los informes sobre la muerte de la realidad —como la muerte de la razón, la muerte del intelectual, la muerte de la literatura seria— parecen haber sido aceptados sin mucha reflexión por las personas innumerables que intentan comprender lo que parece mal, vacuo o estúpidamente triunfalista en la política y la cultura contemporáneas.

La afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo, donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento; ese estilo de ver, maduro, es una de las principales adquisiciones de «lo moderno» y requisito previo para desmantelar las formas de la política tradicional basada en partidos, la cual depara el debate y la discrepancia verdaderas. Supone que cada cual es un espectador. Insinúa, de modo perverso, a la ligera, que en el mundo no hay sufrimiento real. No obstante, es absurdo identificar al mundo con las regiones de los países ricos donde la gente goza del dudoso privilegio de ser espectadora, o de negarse a serlo, del dolor de otras personas, al igual que es absurdo generalizar sobre la capacidad de respuesta ante los sufrimientos de los demás a partir de la disposición de aquellos consumidores de noticias que nada saben de primera mano sobre la guerra, la injusticia generalizada y el terror. Cientos de millones de espectadores de televisión no están en absoluto curtidos por lo que ven en el televisor. No pueden darse el lujo de menospreciar la realidad.

Se ha vuelto un lugar común en el debate cosmopolita sobre las imágenes de atrocidades suponer que tienen escaso efecto, y que

hay algo intrínsecamente cínico en su difusión. Aunque la gente crea que en la actualidad las imágenes de la guerra importan, esto no disipa la persistente sospecha sobre el interés en estas imágenes y las intenciones de quienes las producen. Tal respuesta proviene de los dos extremos del abanico: de los cínicos que nunca han estado cerca de una guerra y de los hastiados del conflicto soportando sus desgracias cuando se les fotografía.

Los ciudadanos de la modernidad, los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, han sido instruidos para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad. Algunas personas harán lo que esté a su alcance para evitar que las conmuevan. Qué fácil resulta, desde el sillón, lejos del peligro, sostener un talante de superioridad. De hecho, escarnecer el esfuerzo de quienes han sido testigos en zonas de conflicto calificándolo como «turismo bélico» es un juicio tan recurrente que ha invadido el debate sobre la fotografía de guerra en cuanto profesión.

Persiste la impresión de que la apetencia por semejantes imágenes es vulgar o baja; que es necrofagia comercial. En Sarajevo, durante los años del asedio, no era infrecuente oír, en medio del bombardeo o la ráfaga de los francotiradores, a algún habitante gritando a los fotoperiodistas, fácilmente identificables por el equipo

que pendía de sus cuellos: «¿Esperas que estalle la bomba para poder fotografiar unos cadáveres?».

A veces así fue, aunque menos a menudo de lo que cabría imaginar, pues el o la fotógrafa en las calles en medio de un bombardeo o de la ráfaga de un francotirador corría tantos riesgos de morir como los ciudadanos a los que iba siguiendo. Además, la búsqueda de un buen reportaje no era el único motivo de la avidez y el valor de los fotoperiodistas que cubrían el asedio. Durante todo el conflicto la mayoría de los numerosos periodistas experimentados que informaban desde Sarajevo no eran neutrales. Y los habitantes en efecto querían que su apremiante situación quedara plasmada en fotografías: las víctimas están interesadas en la representación de sus propios sufrimientos. Pero quieren que su sufrimiento sea tenido por único. A principios de 1994 el fotoperiodista inglés Paul Lowe, que había estado viviendo durante más de un año en la ciudad asediada, organizó, en una galería parcialmente destruida, una exposición de las fotografías que había estado haciendo y las acompañó de otras realizadas unos años antes en Somalia; los habitantes de Sarajevo, si bien estaban deseosos de ver nuevas fotos de la destrucción continuada de la ciudad, se ofendieron por la inclusión de las imágenes somalíes. Lowe había creído que el asunto era simple. Él era un fotógrafo profesional y aquéllos, dos conjuntos de obras de las que se sentía orgulloso. Para los habitantes también era simple. Exponer su sufrimiento al lado del de otro pueblo era compararlos (¿qué infierno era peor?), lo cual degradaba el martirio de Sarajevo a una mera instancia. Exclamaron: Las atrocidades ocurridas en Sarajevo nada tenían que ver con lo sucedido en África. Sin duda había un matiz racista en su indignación —la gente en Sarajevo nunca se cansó de señalar a sus amigos extranjeros que los bosnios son europeos—, pero también habrían hecho la misma objeción si en su lugar se hubieran incluido en la exposición fotos de las atrocidades cometidas contra los civiles de Chechenia o Kosovo, y de hecho de cualquier otro país. Es intolerable ver los sufrimientos propios aparejados a los de otros cualesquiera.

8.

La designación de un infierno nada nos dice, desde luego, sobre cómo sacar a la gente de ese infierno, cómo mitigar sus llamas. Con todo, parece un bien en sí mismo reconocer, haber ampliado nuestra noción de cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay en un mundo compartido con los demás. La persona que está perennemente sorprendida por la existencia de la depravación, que se muestra desilusionada (incluso incrédula) cuando se le presentan pruebas de lo que unos seres humanos son capaces de infligir a otros —en el sentido de crueldades horripilantes y directas—, no ha alcanzado la madurez moral o psicológica.

A partir de determinada edad nadie tiene derecho a semejante ingenuidad y superficialidad, a este grado de ignorancia o amnesia.

En la actualidad un enorme archivo de imágenes hace más difícil mantener este género de defecto moral. Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres huma-

nos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides.

Esto no es exactamente lo mismo que pedirle a la gente que recuerde un ataque de maldad singularmente monstruoso. («Nunca olvides.») Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar *es* una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza humana: sabemos que moriremos, y nos afligimos por quienes en el curso natural de los acontecimientos mueren antes que nosotros: abuelos, padres, maestros y amigos mayores. La insensibilidad y la amnesia parecen ir juntas. Pero la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colectiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado (los agravios de antaño: serbios, irlandeses) nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada.

Si la meta es que haya algún espacio en el cual se pueda vivir la propia vida, entonces es deseable que el recuento de las injusticias específicas se disuelva en el reconocimiento más general de que por doquier los seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros.

*

Estacionados frente a las pequeñas pantallas —del televisor, del ordenador y de la agenda electrónica— podemos navegar hasta las imágenes y breves reportajes de los desastres en todo el mundo. Parece como si hubiera una mayor cantidad de esas noticias que antaño. Probablemente sea una ilusión. Es más bien la difusión de las noticias lo que está «por todas partes». Y los sufrimientos de algunas personas tienen para los espectadores un interés intrínseco mucho mayor (si bien antes debemos reconocer que el sufrimiento tiene un público) que el sufrimiento de otras. Aunque las noticias sobre la guerra sean propagadas en la actualidad por todo el mundo, ello no implica que la capacidad para reflexionar acerca del sufrimiento de gente distante sea sensiblemente mayor. En la vida moderna —una vida en la cual lo superfluo reclama nuestra atención— parece normal apartarse de las imágenes que simplemente nos provocan malestar. Mucha más gente cambiaría de canal si los medios informativos dedicasen más tiempo a los pormenores del sufrimiento humano causado por la guerra y otras infamias. Pero probablemente no sea cierto que la gente responde en menor medida.

El hecho de que no seamos transformados por completo, de que podamos apartarnos, volver la página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de un asalto de imágenes. No es un defecto que no seamos abrasados, que no suframos lo *suficiente*, cuando las vemos. Tampoco se supone que la fotografía deba remediar nuestra ignorancia sobre la historia y las causas del sufrimiento que selecciona y enmarca. Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos. ¿Quién causó lo que muestra la foto? ¿Quién es responsable? ¿Se puede excusar? ¿Fue inevitable? ¿Hay un estado de cosas que hemos aceptado hasta ahora y que debemos poner en entredicho? Todo ello en el entendido de que la indignación moral, como la compasión, no puede dictar el curso de las acciones.

La frustración de no poder hacer algo relativo a lo que muestran las imágenes quizá puede traducirse en la acusación de que es indecente contemplarlas o de que es indecente el modo en que se difunden: acompañadas, como bien podría ser el caso, de anuncios de emolientes, analgésicos y todoterrenos. Si pudiéramos hacer algo respecto de lo que muestran las imágenes, tal vez estas cuestiones nos importarían mucho menos.

*

Las imágenes han sido denostadas como el medio a través del cual se mira el sufrimiento a distancia, como si hubiera otra manera de mirar. Pero mirar de cerca —sin la mediación de una imagen— es sólo mirar, de todos modos.

Algunos de los reproches aducidos contra las imágenes de atrocidades no se distinguen de las caracterizaciones de la propia vista. La vista no requiere esfuerzo; sí requiere distancia espacial; la vista puede apagarse (tenemos párpados en los ojos, no tenemos puertas en las orejas). Las mismas cualidades que llevaron a los antiguos filósofos griegos a tener a la vista por el más excelente, el más noble de los sentidos, en la actualidad se relacionan con una deficiencia.

Se tiene la impresión de que hay algo de incorrección moral en el compendio de la realidad que ofrece la fotografía; que no se tiene el derecho de padecer desde lejos el sufrimiento de los demás, despojado de su poder vivo; que el coste humano (o moral) es demasiado alto para esas cualidades de la vista admiradas hasta entonces: apartarse de la agresividad del mundo es lo que nos permite la observación y la atención electiva. Pero esto es sólo la mera descripción del funcionamiento de la propia mente.

Nada hay de malo en apartarse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo.

9.

Algunas fotografías —emblemas del sufrimiento, como la instantánea del niño en el gueto de Varsovia en 1943, con las manos levantadas, arreado al transporte hacia un campo de exterminio— pueden emplearse como *memento mori,* como objetos para la contemplación a fin de profundizar en el propio sentido de la realidad; como si de iconos seculares se tratase. Pero eso parecería exigir un espacio equivalente al sagrado o meditativo en el cual se pueden mirar. Es difícil encontrar espacio reservado para la seriedad en una sociedad moderna, cuyo modelo principal del espacio público es la megatienda (que también puede ser un aeropuerto o un museo).

Parece un acto de explotación mirar fotografías horrendas del dolor de otras personas en una galería de arte. Incluso esas imágenes definitivas cuya gravedad y poder emotivo parecen fijados para siempre, las fotografías de los campos de concentración de 1945, tienen un peso distinto cuando se ven en un museo fotográfico (el Hôtel Sully en París, el Centro Internacional de Fotografía en Nueva York); en una galería de arte contemporáneo; en el catá-

logo de un museo; en el televisor; en las páginas de *The New York Times;* en las de *Rolling Stone;* en un libro. La fotografía que se mira en un álbum fotográfico o se reproduce en áspero papel periódico (como las fotografías de la guerra civil española) tiene un sentido distinto exhibida en una tienda Agnès B. Cada foto se mira en un escenario distinto. Y los escenarios se han multiplicado. Una escandalosa campaña publicitaria de Benetton, el fabricante italiano de ropa informal, empleó la fotografía de una camisa manchada de sangre de un soldado croata muerto. Las fotografías publicitarias son a menudo tan ambiciosas, ingeniosas, intencionadamente fortuitas, transgresoras, irónicas y solemnes como la fotografía artística. Cuando «La muerte de un soldado republicano» de Capa se publicó en *Life* enfrentada al anuncio de Vitalis, había una diferencia enorme, infranqueable, en la mirada entre ambos tipos de fotografías, la «editorial» y la «publicitaria». Ahora ya no.

Buena parte del escepticismo actual ante la obra de determinados fotógrafos de conciencia parece ser poco más que un desagrado por el hecho de que las fotografías circulen de modo tan diverso; de que no haya manera de garantizar las condiciones reverentes en las cuales se pueden mirar esas fotos y ser del todo sensible a ellas. En efecto, además de los escenarios donde se ejerce la deferencia patriótica a los dirigentes políticos, no parece haber modo de ga-

rantizar un espacio de recogimiento o contemplación en la actualidad.

Siempre que las fotografías de temas más solemnes o desgarradores sean arte —y en eso se convierten cuando cuelgan de las paredes, a pesar de cuanto se diga en contra— comparten el destino de todo arte colgado de paredes o apoyado en el piso de exhibición en los espacios públicos. Es decir, son estaciones a lo largo de un paseo, por lo general acompañado. Una visita a un museo o galería es un acto social, plagado de distracciones, en el curso del cual el arte se ve y se comenta.* En alguna medida el peso y la seriedad de tales fotografías perviven mejor en un libro, donde se pueden ver en privado y entretenerse mirándolas, sin hablar. Sin embargo, el libro se cerrará en algún momento. La intensa emoción se volverá una emoción

---

* La evolución del museo mismo ha llevado lejos el crecimiento de este ambiente de distracción. Otrora depósito para la preservación y exhibición de las bellas artes pretéritas, el museo se ha convertido en una vasta institución, y casi emporio, educativo, una de cuyas funciones es la exposición de arte. La finalidad primordial es el entretenimiento y la educación en diversas variantes, y el mercadeo de experiencias, gustos y simulacros. Así, el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York organiza una exposición de los vestidos que usó Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis durante sus años en la Casa Blanca. Así, el Museo Imperial de la Guerra en Londres, admirado por sus colecciones de pertrechos militares e imágenes, en la actualidad ofrece a los visitantes dos entornos reproducidos con exactitud. De la Primera Guerra Mundial, «La vivencia de las trincheras» (del Somme en 1916), una suerte de pasillo con sonidos grabados (bombas que estallan, gritos) pero inodoro (no hay cadáveres putrefactos ni gas venenoso); y de la Segunda Guerra Mundial, «La experiencia del Blitz», descrita como una presentación de las condiciones durante el bombardeo alemán de Londres en 1940, entre ellas la simulación de un ataque aéreo tal como se vivió en un refugio subterráneo.

transitoria. Al final las acusaciones precisas de la fotografía se desvanecerán; la denuncia de un conflicto específico y la atribución de crímenes concretos se convertirá en una denuncia de la crueldad humana y del salvajismo humanos en general. Las intenciones del fotógrafo son irrelevantes en este proceso más amplio.

*

¿Hay un antídoto a la perenne seducción de la guerra? ¿Y es más posible que esta pregunta se la formule una mujer que un hombre? (Probablemente sí.)

¿Podemos llegar a movilizarnos activamente en contra de la guerra por una imagen (o un conjunto de imágenes) de igual modo que podríamos alistarnos entre los opositores a la pena capital leyendo, digamos, *Una tragedia americana* de Dreiser o «La ejecución de Troppmann» de Turgueniev, relato del escritor expatriado al que se invita a observar en una prisión parisina las últimas horas de un famoso criminal antes de la guillotina? Una narración parece con toda probabilidad más eficaz que una imagen. En parte tiene que ver con el periodo de tiempo en el que se está obligado a ver, a sentir. No hay fotografía, o serie fotográfica, que pueda desarrollarse, ir más lejos, e ir aún más allá que *Voskhozhdeniye [La ascensión]* (1977) de la cineasta ucraniana Larisa Shepitko, la pe-

lícula sobre la tristeza de la guerra más perturbadora que conozco, y un documental japonés, *Yuki Yukite shingun [Aún marcha el ejército desnudo del Emperador]* (1987) de Kazuo Hara, el retrato de un ex combatiente «desquiciado» de la guerra del Pacífico, cuya misión de vida es la denuncia de los crímenes de guerra japoneses desde un camión con altavoces con el cual recorre el país, visitando importunamente a sus oficiales superiores de antaño, exigiéndoles que pidan perdón por sus crímenes, como los asesinatos de prisioneros estadounidenses en Filipinas, los cuales ordenaron o condonaron.

Entre las imágenes antibélicas individuales, la enorme fotografía que hizo Jeff Wall en 1992 titulada «Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)» [«Soldados muertos conversan (Una visión tras la emboscada a una patrulla del ejército rojo cerca de Moqor, Afganistán, en el invierno de 1986)»] me parece ejemplar por su clarividencia y vigor. La imagen, antítesis del documento, una diapositiva en Cibachrome de casi dos metros y medio de alto por más de cuatro de ancho, montada en una caja luminosa, muestra figuras que posan en un paisaje: la ladera bombardeada de una colina construida en el estudio del artista. Wall, que es canadiense, nunca ha estado en Afganistán. La emboscada es un suceso ficticio en una guerra salvaje que había estado muy pre-

sente en las noticias. Wall se impuso la tarea de imaginar el horror de la guerra (cita a Goya como inspiración), al igual que la pintura histórica del siglo XIX y otras modalidades de la historia como espectáculo surgidas a finales del siglo XVIII y principios del XIX —justo antes de la invención de la cámara—, al igual que los cuadros vivos, las exhibiciones de cera, los dioramas y panoramas, lograron que el pasado, en especial el pasado inmediato, pareciera real de un modo sorprendente y perturbador.

Las figuras de la obra visionaria de Wall son «realistas» pero, desde luego, no lo es la imagen. Los soldados muertos no hablan. Aquí sí.

Trece soldados rusos en aparatosos uniformes invernales y botas altas están esparcidos en una pendiente hoyada, con salpicaduras de sangre y surcada con piedras sueltas y desperdicios de la guerra: casquillos, metal retorcido, la bota que calza una pantorrilla... La escena podría ser la versión revisada del final del *J'acusse* de Gance, cuando los soldados de la Primera Guerra Mundial se alzan de sus tumbas, pero estos reclutas rusos, sacrificados en la tardía insensatez de la propia guerra colonial de la Unión Soviética, nunca fueron sepultados. Algunos todavía llevan puesto el casco. La cabeza de una figura hincada de rodillas, que habla animadamente, espumajea sesos rojos. El ambiente es cálido, cordial, fraterno. Algunos descansan tendidos, apoyados en un codo, o están sentados

y charlan, exponiendo el cráneo abierto y las manos destrozadas. Uno se inclina sobre otro que yace de costado como dormido, tal vez instándolo a que se levante. Tres individuos están retozando: uno con una enorme herida en la barriga está montado sobre otro, que yace boca abajo, que a su vez se ríe del tercero que de rodillas juguetea frente a su rostro con un jirón de carne. Un soldado, con casco, sin pierna, se ha vuelto con una vivaz sonrisa en el rostro hacia un camarada algo distante. Más abajo hay dos que no parecen muy dispuestos a resucitar y yacen supinos, con las cabezas ensangrentadas que cuelgan del declive rocoso.

Inmersos en la imagen, que es tan acusatoria, acaso fantaseemos que los soldados podrían volverse y hablar con nosotros. Pero no, nadie está mirando desde la foto al espectador. No hay amenaza de protesta. No están a punto de gritarnos pidiendo que pongamos fin a la abominación de la guerra. No han vuelto a la vida tambaleantes para denunciar a los hacedores de la guerra, los cuales los enviaron a matar y a morir a manos de otros. Y no son aterradores para los demás, pues entre ellos (en el extremo izquierdo) se sienta un saqueador afgano vestido de blanco del todo absorto en hurgar en la mochila de alguno, en quien no reparan, y sobre ellos (arriba a la derecha) en el camino sinuoso que baja de la ladera, dos afganos entran en la foto, tal vez soldados ellos mismos, los cuales

al parecer, por los Kalashnikov reunidos a sus pies, han despojado a los soldados muertos de sus armas. Estos muertos están desinteresados del todo en los vivos: en quienes les han quitado la vida; en los testigos y en nosotros. ¿Por qué habrían de buscar nuestra mirada? ¿Qué podrían decirnos? «Nosotros» —y este «nosotros» es todo aquel que nunca ha vivido nada semejante a lo padecido por ellos— no entendemos. No nos cabe pensarlo. En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo. Es lo que cada soldado, cada periodista, cooperante y observador independiente que ha pasado tiempo bajo el fuego, y ha tenido la suerte de eludir la muerte que ha fulminado a otros a su lado, siente con terquedad. Y tiene razón.

Agradecimientos

Parte del argumento de este libro, en forma embrionaria, se impartió en la cátedra Amnesty de la Universidad de Oxford en febrero del 2001 y fue recogido después en una recopilación de dichas cátedras titulada *Human Rights, Human Wrongs [Derechos humanos, siniestros humanos]* (Oxford University Press, 2003); agradezco a Nick Owen, del New College, la invitación a impartir la cátedra y su hospitalidad. Un breve fragmento de la argumentación se publicó como prólogo a *Don McCullin,* una compilación de sus fotografías publicada por Jonathan Cape en el 2002. Agradezco el estímulo de Mark Holborn, editor de libros fotográficos en la casa londinense; a mi primer lector, Paolo Dilonardo, como siempre; a Robert Walsh por su discernimiento, nuevamente; y por el suyo, a Minda Rae Amiran, Peter Perrone, Benedict Yeoman y Oliver Schwaner-Albright.

Me estimuló y conmovió un artículo de Cornelia Brink, «Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps», en *History & Memory* (vol. 12, no. 1, primavera/verano del 2000), y el excelente *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye [Recordar para olvidar: la memoria del Holocausto a*

través del ojo de la cámara] (University of Chicago Press, 1998), de Barbie Zelizer, donde encontré la cita de Lippmann. Respecto de la información sobre los bombardeos punitivos a los poblados iraquíes de la Fuerza Aérea británica entre 1920 y 1924, un artículo en *Aerospace Power Journal* (invierno del 2000) de James S. Corum, que imparte curso en el Colegio de Estudios Avanzados de Aviación en la Base Maxwell de la Fuerza Aérea en Alabama, ofrece valiosas citas y análisis. Las crónicas de las restricciones impuestas a los fotoperiodistas durante la guerra de las Malvinas y la del Golfo se encuentran en dos libros importantes: *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War [Horror corporal: fotoperiodismo, catástrofe y guerra]* de John Taylor (Manchester University Press, 1998) y *War and Photography [Guerra y fotografía]* de Caroline Brothers (Routledge, 1997). Brothers resume el caso contra la autenticidad de la fotografía de Capa de las páginas 178 a la 184 de su libro. El artículo de Richard Whelan «Robert Capa's Falling Soldier», en *Aperture* (no. 166, primavera del 2002), propone un punto de vista opuesto y aduce una serie de circunstancias moralmente ambiguas en el frente y en el curso de las cuales, según él, Capa en efecto fotografió sin darse cuenta cabalmente a un soldado republicano abatido.

Debo los datos sobre Roger Fenton a Natalie M. Houston y su «Reading the Victorian Souvenir: Sonnets and Photographs of the Crimean War», publicado en *The Yale Journal of Criticism*

(vol. 14, no. 2, otoño del 2001). La información acerca de la existencia de dos versiones de «El valle de la sombra de la muerte» de Fenton se la debo a Mark Haworth-Booth del Museo Victoria and Albert; ambas están reproducidas en *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War [El espectáculo definitivo: una historia visual de la guerra de Crimea]* de Ulrich Keller (Routledge, 2001). La crónica de la reacción a la fotografía de los británicos insepultos en la batalla de Spion Kop procede de la compilación de Pat Hodgson, *Early War Photographs [Las primeras fotografías bélicas]* (New York Graphic Society, 1974). William Frassanito demostró en *Gettysburg: A Journey in Time [Gettysburg: un viaje en el tiempo]* (Scribner's, 1975) que Alexander Gardner debió de haber cambiado la ubicación del cadáver del soldado confederado muerto a fin de fotografiarlo. La cita de Gustave Moynier se encuentra en *Una cama por una noche: el humanitarismo en crisis* (Taurus, 2003) de David Rieff.

Sigo aprendiendo, como siempre y desde hace años, gracias a mis conversaciones con Ivan Nagel.